ANDREIS

HISTORIJA MUZIKE

DRUGA KNJIGA

28071

HISTORIJA MUZIKE

DRUGI SVEZAK

Napisao

JOSIP ANDREIS

redovni profesor Muzičke akademije
u Zagrebu

Drugo, prerađeno izdanje

»ŠKOLSKA KNJIGA«
ZAGREB 1966

TISAK GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE — ZAGREB

Pavao L. Vidić

IX

OD POČETKA DEVETNAESTOG STOLJEĆA DO PRVOG SVJETSKOG RATA

DRUGI DIO

SLAVENSKA MUZIKA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE

RUSKA MUZIKA DO OKTOBARSKE REVOLUCIJE

Uvod. Oko Petorice i Čajkovskog. U sredini XIX st., u doba kad je zakon o oslobađanju kmetova (1861) označio početak jednoga novog razdoblja u razvoju ruske historije, javlja se u ruskom kulturnom životu jak zamah realističkih tendencija, koje su vodile k sve intenzivnijem proučavanju narodnog života, narodnih običaja i potreba, ali i k sve oštrijoj kritici državnog aparata i društvenog uređenja. Takve realističke težnje ulazile su i u književnost i umjetnost.

U tom općem zamahu i preobražavanju kulturno-umjetničkog stvaralaštva nove su smjernice zahvatile i rusku muziku. Ona osvaja i ona područja koja joj dotad nisu bila dostupna i posvuda nosi nove, bogate, osvježujuće sadržajne elemente.

God. 1859. osniva se u Petrogradu Rusko muzičko društvo, a slijedeće godine i u Moskvi. Ono preuzima u svoje ruke organiziranje koncertne djelatnosti, koja više ne ovisi isključivo o ukusu i volji viših, plemićkih krugova. U prvom razdoblju aktivnosti toga značajnog udruženja najviše se svojim zalaganjem istakao kompozitor i pijanist Anton Rubinstein, očitovavši zamjerne organizatorske sposobnosti. God. 1862. otvorio se pod njegovim rukovodstvom konzervatorij u Petrogradu, a nekoliko godina kasnije, 1866, utemeljen je i moskovski konzervatorij na čelu s Rubinsteinovim bratom Nikolajem, istaknutim pijanistom i dirigentom.

God. 1862. utemeljena je tzv. Besplatna muzička škola, koju se osnovali kompozitor Balakirev i zborovođa Lomakin. Posjetitelji su u njoj stjecali elementarno znanje iz muzičke teorije te su mogli sudjelovati u izvedbama zbornih i orkestralnih kompozicija koje je škola priređivala, sastavljajući programe s posebnim obzirom na kompozicije ruskih umjetnika.

Osnivanje tih ustanova ispunilo je znatne praznine i stvorilo preduvjete za široku obnovu reproduktivnog i produktivnog muzičkog života u Rusiji.

No dinamika toga života uskoro se počinje ispoljavati u novom svjetlu. Među muzičarima stvaraju se različita mišljenja o tome kako treba usmjeriti rusku muziku, pa su se ubrzo formirala dva suprotna tabora. Jedan od njih okupljao se oko tzv. *Moćne gomilice* i njezina suborca V. V. Stasova. Moćnu

gomilicu[138] činili su kompozitori Balakirev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov i Borodin, koje će inozemstvo upoznati pod skupnim nazivom *Petorice*. S obzirom na to da je Balakirev bio najautoritativnija ličnost među njima, umjetnički rukovodilac skupine, naziva se ona i Balakirevljevim kružokom. Članovi Petorice gledali su u Glinki oca ruske muzike, koji je prvi pokazao pravi put novim naraštajima. Uvjereni u silnu stvaralačku moć naroda, oni su odrešito zagovarali potrebu muzičkog stvaranja na Glinkinim principima, stvaranja koje će se temeljiti na dubokom poznavanju i asimiliranju vrijednosti narodne muzičke umjetnosti. »Petorica« su se zanosila ljepotama narodne priče i legende, veličinom ruske prošlosti i osebujnim likovima iz nje; nju su privlačili elementi narodne kulture ruskog Istoka i njegova bujnog kolorita. Članovi te značajne skupine umjetnika očitovali su posebne sklonosti za programno oblikovanje, što je shvatljivo čim se uoči ovisnost njihove stvaralačke koncepcije o izvanmuzičkim zbivanjima najrazličitijih koraktera. Vjerni svom umjetničkom stavu, ti su umjetnici temeljito izučavali narodne napjeve; oni su ih sakupljali i obrađivali i na podesnim mjestima katkada unosili u svoja djela, trudeći se neprekidno da u njihovu duhu pronalaze nove melodije, nove izražajne muzičke vrijednosti. No kao što je svojedobno Glinka očitovao interes i za neruski, strani (osobito španjolski) folklor, tako su sličan interes pokazivali i članovi Moćne gomilice, naročito u vezi s folklorom istočnih naroda, u kojemu su našli dovoljno pobude za stvaranje novih melodijskih, ritmičkih i koloristićkih elemenata.

Dok su pristaše i suborci Petorice zastupali stav izgrađivanja nove ruske muzike na značajkama narodne umjetnosti, druga je grupacija umjetnika imala pred očima drukčije ciljeve. Ona se okupljala oko Ruskog muzičkog društva kao i oko petrogradskog i moskovskog konzervatorija, a na čelu joj je stajao Anton Rubinstein. Predstavnici te struje također su htjeli pridonijeti razvoju nacionalnog temelja ruske muzičke kulture, ali — prema riječima sovjetskog muzikologa Keldiša — oni su se razilazili s Petoricom u izboru putova i sredstava za ostvarenje toga zadatka, smatrajući da je za ruske muzičare najvažnije da ovladaju muzičkom baštinom Zapadne Evrope, nakon čega će tek biti moguće postići umjetničku samostalnost. Ističući nadasve značenje temeljitog školovanja u tradicijama zapadnoevropske muzičke kulture, pristaše toga ponešto akademskog pravca često nisu umjeli ispravno uočiti vrijednost narodnog stvaranja niti priznati njegovu golemu važnost za pobude koje su kompozitori iz njega mogli crpsti. Ta je okolnost u stvari i izazivala polemičke sukobe i napadaje s obje strane.

Međutim, zategnutost u odnosima obaju smjerova, u početku veoma naglašena, postajala je s vremenom sve manje osjetljiva, i to iz više razloga. Postepeno sve je više krčila sebi put ideja o potrebi neprekidnog izgrađivanja ruske nacionalne muzičke škole. Vanjskim obilježjem njene pobjede može se smatrati ulazak Rimski-Korsakova u petrogradski konzervatorij (1871), gdje je počeo predavati kompoziciju. Nadalje, i Rimski-Korsakov i drugi morali su uvidjeti nužnost potpune, čvrste stručne naobrazbe za svakog muzičara, pa je slijedeća generacija kompozitora već došla na mirniji teren, na kojem su oba suprotna gledišta već bila izgubila svoje oštrice i u mnogo čemu po-

[138] Taj je naziv prvi put upotrijebio Stasov 1867. u povodu koncerta organiziranog prilikom sveruske etnografske izložbe. U osvrtu na taj koncert, kojim je ravnao Balakirev, Stasov je upozoravao strane posjetioce na to »koliko poezije, čuvstva, talenta i vještine posjeduje malena, no već *moćna gomilica ruskih muzičara*«.

stigla sporazumno izmirenje. S druge strane, već u početku 70-tih godina popustila je monolitnost Petorice kao jedinstvenog umjetničkog stvaralačkog skupa, i oni se dalje razvijaju svaki na svoju ruku, s različitom budućnošću.

U doba koje nas ovdje zanima djelatnost na području kompozitorskog stvaralaštva ne iscrpljuje se doprinosima Petorice i Čajkovskog. Osim što se potkraj stoljeća javlja čitava generacija mladih muzičara, o kojima će biti govora kasnije, među suvremenicima glavnih predstavnika tadašnje ruske muzike djeluju prvenstveno dva umjetnika: Serov i već spomenuti A. Rubinstein.

Aleksandar Serov (1820—1871) nije pripadao nijednom od suprotnih muzičkih smjerova čija je borbena dinamika ispunjavala intenzivnost ruskog muzičkog života u sredini stoljeća. No on je visoko cijenio Glinkina djela i uviđao korist od nasljeđivanja njegovih načela. Umjetnički interes privlačio je Serova u prvom redu k operi; na njenom putu susreo se s Wagnerom i uskoro postao zanesenim pobornikom Wagnerovih principa, prvim propagatorom Wagnerove umjetnosti u Rusiji. Njega je mnogo zanimala struktura ruske narodne pjesme, i on je s uspjehom ulazio u tajne njene ljepote.

Popularnost Serova kao kompozitora potječe od izvedbe opere *Judita* (1863), koju su toplo primili svi slojevi slušalaca. Poznati biblijski tekst obradio je Serov sažeto, s mnogo kontrasta i kolorita. God. 1865. bilo je prikazano njegovo slijedeće operno djelo, *Rogneda*, sa sadržajem iz nacionalne prošlosti i težištem na sukobu dvaju svjetova: poganskog i kršćanskog. No više nego u tom prilično eklektičkom i neizrazitom djelu uspio je Serov u svojoj posljednjoj operi, *Moć neprijateljstva*, dovršenoj i izvedenoj nekoliko mjeseci poslije autorove smrti. U želji da u tom radu dade, kako je sam govorio, muzičko-dramatsku sliku ruskoga života, narodno-rusku muzičku dramu kojoj bi osnova bila »jednostavna i duboka dramatika bogata unutarnjom snagom, kojoj nije nužna vanjska raskoš opreme« — Serov se obilno poslužio narodnom pjesmom, da bi njenom pomoću što vjernije oblikovao realnost ugođaja i ambijenta. I pored izvjesnih slabosti, *Moć neprijateljstva* ostaje zanimljivim pokušajem u rješavanju ruske nacionalne operne dramatike.

Bogatija narav od Serova bio je Anton Rubinstein (1829—1894), pijanist i pedagog svjetskoga glasa, vrstan organizator i nadaren kompozitor. Već smo spomenuli njegove zasluge oko osnivanja petrogradskog konzervatorija i sudjelovanja u radu Ruskog muzičkog društva. Kao reproduktivni umjetnik Rubinstein je nadaleko pronio glas ruske pijanističke umjetnosti, posvuda izazivajući nepodijeljen zanos slušalaca i kritičara. U njegovu umjetničkom stavu vodilo ga je strogo poštovanje stilističkih obilježja djela koja je izvodio, pa je u tom smislu od velikog značenja bila serija historijskih klavirskih koncerata, koje je održao od 1885. do 1886; u njima je kronološkim redom izveo velik broj najznačajnijih klavirskih kompozicija svih velikih majstora klavira, od engleskih virginalista do svojih ruskih i evropskih suvremenika. Iako gotovo sav svoj život veoma zauzet pijanističkom i dirigentskom djelatnošću, kao i propagandističkim i organizatorskim radom, Rubinstein je nalazio mogućnosti za obilno kompozitorsko stvaranje, o čemu svjedoči sumaran pogled na njegovu umjetničku ostavštinu. U njoj nalazimo 16 opera, 2 oratorija, 6 simfonija, nekoliko simfonijskih pjesama, 5 klavirskih koncerata, dvadesetak komornih djela, velik broj klavirskih kompozicija, uspjele popijevke i dr. Cjelovit pogled na Rubinsteina kompozitora ne odaje doduše umjetnika nove, sasvim originalne fizionomije. Eklektičke crte u njegovu stvaralačkom radu zamjetljive su i one vode podrijetlo prvenstveno od utjecaja leipziške konzervativno-akademske škole. No, kako ispravno kaže Keldiš, ovaj umjetnik, koji često odaje blizinu svoga najmilijeg uzora —

Mendelssohna, prvi je u Rusiji ukazao na potrebu strogo profesionalnog stava pred umjetničkim stvaranjem, na težnju k neprestanom, sve temeljitijem svladavanju tehničkih problema i k čvrstoj radnoj disciplini.

Rubinstein je prvi među svojim zemljacima obrađivao krupne simfonijske forme ispoljavajući i u »apsolutnim« oblicima tendenciju k naglašavanju sadržajnosti: nekada neobično popularna druga simfonija poznata je pod nazivom *Ocean*; najznačajnije njegovo simfonijsko djelo, četvrta simfonija (1874), nosi pridjevak »dramatske«.

U svojem opernom stvaranju Rubinstein je pokazao širok interes za različitu vrstu sadržajne tematike. Njega su privukli motivi iz ruske narodne prošlosti, kao i iz prošlosti drugih naroda, uključujući antiku; obrađivao je i religiozne teme. Najviše je uspio u operama lirskog karaktera, među kojima treba na prvom mjestu istaknuti operu *Demon* (1872, prema istoimenom djelu Ljermontova); po nastojanju što ga je autor očitovao da umjetnički oblikuje unutarnji duševni svijet, *Demon* se može uvrstiti u prethodnike najznatnijih opernih radova Čajkovskog.

Petorica. Balakirev i Cui. U djelatnosti Petorice Balakirevu pripada posebna uloga. On je bio duša toga kompozitorskog kružoka, koji se s pravom smatrao nastavljačem Glinkinih tradicija; sam Glinka je u Balakirevu gledao svoga nasljednika i nije se prevario, ne samo stoga što je Balakirev dalje razvijao umjetnička načela koja su vodila oca ruske muzike i predavao ih drugima već i zato što je mnogo truda ulagao u propagiranje Glinkinih djela i njihovo izdavanje.

Milij Balakirev rodio se 1837. u Nižnjem Novgorodu. Svoje je muzičko obrazovanje stjecao kod raznih učitelja, ali je najviše naučio kao samouk. Izvjesno vrijeme Balakirev je studirao matematiku na sveučilištu u Kazanu, ali ju je napustio kad mu je, osobito nakon susreta s Glinkom, postalo sasvim jasno da je muzika njegov jedini poziv.

Od velikog je značenja njegovo poznanstvo sa Stasovom, koji ga je upoznao s demokratsko-realističkim težnjama ondašnje ruske publicistike i književnosti. Na realistički pravac u muzici skrenuo mu je pažnju Dargomižski.

U sredini stoljeća snažno se razvija Balakirevljevo stvaralaštvo i njegov lični utjecaj. On piše simfonijska djela u stilu Glinkinih, uvodi prvi put u rusku muziku šekspirovsku tematiku (muzika za *Kralja Leara*) i postaje središnjim likom skupine mladih muzičara, koje redom oduševljava za nacionalni pravac u muzičkoj umjetnosti.

S osnivanjem Besplatne muzičke škole počeo je Balakirev i svoju djelatnost kao dirigent. Zanimljivo je (kaže Keldiš) da je Balakirev bio prvi ruski dirigent koji je dirigirao napamet. U to je vrijeme takav način dirigiranja i u Zapadnoj Evropi bio prilično rijedak.

Balakirev je mnogo radio i na proučavanju folklora. Na svojim putovanjima po Volgi i Kavkazu zapisao je mnogo narodnih melodija. Plod puta uz Volgu bio je uspjeli zbornik što ga je pod naslovom »40 ruskih narodnih pjesama« izdao 1866. Harmonizacije u tom zborniku doista su uzorne.

Oko 1870. s Balakirevom se neočekivano zbiva krupna promjena. On napušta komponiranje i javnu reproduktivnu djelatnost, povlači se i izbjegava čak i vezu s drugovima iz Moćne gomilice. Način njegova mišljenja i gledanja

na svijet također se mijenja. On ostavlja demokratski pravac, od republikanca se pretvara u monarhista, od ateista u vjernika, te proživljuje i krizu umjetnika koji počinje sumnjati u svoj poziv i svoje sposobnosti. Gotovo deset godina kasnije Balakirev se postepeno vraća stvaranju i javnom djelovanju. God. 1883. postaje zborovođa dvorske pjevačke kapele. Ali do kraja života (umro je 1910) on u ruskoj muzici ne igra više prijašnju ulogu. Jači, mlađi talenti stupaju na pozornicu muzičkog života i potiskuju ga u pozadinu. Historijsko značenje njegove pojave bilo je završeno već u sredini druge polovine stoljeća.

Balakirev je ostavio djela s različitih područja, ali za nj su najkarakterističnije njegove orkestralne kompozicije. U njima ponekad ukusno iskorištava folklorni materijal te ih s uspjehom postavlja u službu programno-muzičkih ideja.

Očito produžavanje tradicije Glinkine *Kamarinskaje* (fantazije na dvije ruske narodne teme) predstavlja Balakirevljeva *Uvertira na tri ruske teme* (1858), u kojoj se autor izdašno služi principom varijacije u okviru sonatnog stavka. Više slobode u arhitektonici kao i isticanje kolorita i priklanjanje rapsodičnosti očitovao je Balakirev u svojoj drugoj uvertiri na ruske teme (1862), poznatoj pod nazivima *Rusija* i, kasnije, *1000 godina*. Arhaičnost izabranih narodnih napjeva odgovara temeljnoj misli djela koje je nastalo u povodu proslave tisućgodišnjice utemeljenja ruske države. Uz muziku za Shakespeareovu tragediju *Kralj Lear* (1858—1861), iz koje se po uspješno ocrtanom portretu glavnog junaka posebno ističe predigra, glavno je Balakirevljevo djelo programskog pravca simfonijska pjesma *Tamara* (1867—1882, po Ljermontovu). S obzirom na sadržaj programa, *Tamara* se sastoji iz tri dijela: dok se u prvom ocrtava ugođaj divljeg gorskog kraja, brzice i hridine na kojoj se diže Tamarin dvorac, drugi dio dočarava noćnu orgiju u zamku, a treći nastupanje jutarnje tišine, mira u prirodi poremećenog jedino tokom brzice, koja nosi trupla umorenih Tamarinih ljubavnika. Posebno djeluje srednji odlomak, u kojem kompozitor ukusno i zanimljivo razrađuje elemente istočnjačkog melosa, ritma i kolorita. Balakirev je ostavio i dvije simfonije: u C-duru (dovršena 1898, no zamišljena mnogo ranije) i u d-molu (1908). Ali u njima ne dosiže stupanj svojih ostalih orkestralnih djela. Među njegovim klavirskim radovima treba u prvom redu istaći istočnjačku fantaziju *Islamey*, briljantno-virtuosku, zasićenu ugođajima ruskog Istoka (u njoj je Balakirev upotrijebio i nekoliko narodnih melodija s tog područja); nadalje, u umjetnikove klavirske kompozicije spadaju koncertne transkripcije Glinkinih djela i manji radovi tipa nokturna, mazurke, valcera. U opsežnije valja uvrstiti sonatu u b-molu (1906) i nedovršeni koncert u Es-duru (završio ga je S. Ljapunov), u kojemu je očito nastojanje kompozitora da između solističkog instrumenta i orkestra uspostavi usku suradnju izbjegavajući isticanje virtuoziteta kao oštrog suprotstavljanja orkestralnoj masi.

U krugu svojih suboraca Cezar Cui (Kjuj, 1835—1918) imao je razmjerno najmanje talenta. Otac mu je bio Francuz, časnik u Napoleonovoj vojsci, a mati Litvanka. On sam rodio se u Vilni. Otuda možda i ravnodušnost prema obrađivanju ruske nacionalne tematike, iako je, s druge strane, nedvojbeno da je njegovo oduševljenje za ideologiju ruskog nacionalnog muzičkog pravca bilo sasvim iskreno i proćućeno.

Poput ostalih svojih sumišljenika u Balakirevljevu krugu, ni Cui nije prvobitno bio muzičar. Svršio je vojničku inženjersku akademiju te se i kao kompozitor nastavio baviti svojom strukom, postavši veoma uglednim stručnjakom za fortifikaciju.

Uz kompozitorski rad Cui se bavio i publicističkim. God. 1864. postao je muzički suradnik »Petrogradskih novina«, u kojima su izlazile njegove kritike i članci, često prožeti naglašenim polemičkim tonom. God. 1880. izašlo je u Parizu njegovo djelo *La musique en Russie*.

Kao kompozitor Cui je ostavio više opera i oveći broj popjevaka i instrumentalnih kompozicija (tri gudačka kvarteta, violinsku sonatu, klavirske minijature, suitu op. 21 za klavir, četiri orkestralne suite). Od njegovih dvanaest opera nijedna se nije održala. Među najpoznatijima su: *Kavkaski zarobljenik* (1857—1858), *William Ratcliff* (završena 1868), *Angelo* (1876, po istoimenoj drami Victora Hugoa), *Saracen* (završena 1898), *Mateo Falcone* (1900—1901, po stilu bliza verističkoj operi), *Kapetanova kći* (1907—1909). No u njima Cui i pored evoluiranja izražajnih sredstava odaje nesamostalnost muzičke misli i sklonost k eklektizmu. Keldiš ispravno kaže da je Cui po svom umjetničkom temperamentu pretežno minijaturist; u malim formama njegov se talent pokazuje u mnogo pozitivnijem svjetlu, pa najznatnije plodove Cuijeva stvaranja treba tražiti prvenstveno u njegovim solo-pjesmama.

Borodin. Duboko originalan melodičar, smion u harmoniji, ukusan u izboru boja za blještavu živopisnost svojih djela i dosljedan pobornik nacionalnog muzičkog pravca, Borodin zaprema svojevrstan položaj među sudrugovima: u njegovoj umjetničkoj ostavštini susrećemo začudo malen broj kompozicija, svega dvadesetak. Uzroke toga ograničenog umjetničkog stvaralaštva treba svakako potražiti u Borodinovoj opterećenosti zvanjem i drugim dužnostima i obavezama.

Aleksandar Borodin rodio se 1833. u Petrogradu kao nezakoniti sin kneza Gedeonova. Svoje je prezime po želji kneževoj dobio od kneževa sobara-kmeta, koji ga je uvrstio među članove svoje obitelji. Ali samo na papiru: Borodin je zapravo uvijek živio s majkom, koja se mnogo brinula za njegov odgoj. U dječaka se rano pojavio dubok smisao za umjetnost, za književnost i za nauku. Privlačila ga je instrumentalna muzika; učio je klavir, a povremeno se bavio i sviranjem flaute i violončela. Udubljivao se u čitanje djela velikih ruskih klasika, ali je u isto vrijeme s mnogo ljubavi proučavao kemiju, pretvarajući čitav stan u laboratorij. Kemija postaje i njegovim zvanjem. U godinama od 1850. do 1856. Borodin je bio student liječničko-kirurške akademije, u kojoj se specijalizirao za kemijsku struku. God. 1858. postao je doktor medicine, ali se liječničkom praksom nije nikada bavio; na području nauke privlačila su ga samo kemijska istraživanja. Tu je imao velikih uspjeha; njega smatraju jednim od osnivača moderne ruske kemije. Znanstveni rad omogućio mu je dalja putovanja u inozemstvo, što se povoljno odrazilo i na njegovu umjetničku izobrazbu i djelatnost. God. 1863. postao je Borodin profesor kemije na liječničko-kirurškoj akademiji, započevši pedagošku djelatnost koja je potrajala četvrt stoljeća.

God. 1862. Borodin stupa u vezu s Balakirevljevim krugom i postaje odušević pristaša nacionalnog pravca.

U posljednjim godinama života Borodin je često bio nezadovoljan i potišten. Iako pun stvaralačke energije i poleta, patio je zbog srčane bolesti kao i zbog neizlječive bolesti svoje žene. Uznemirivalo ga je i opće političko i društveno stanje u zemlji; teško je podnosio pritisak što ga je vlast vršila; on ga je osjećao i kao učenjak naprednih pogleda, čiji se prijedlozi često nisu pravilno ocjenjivali i prihvaćali.

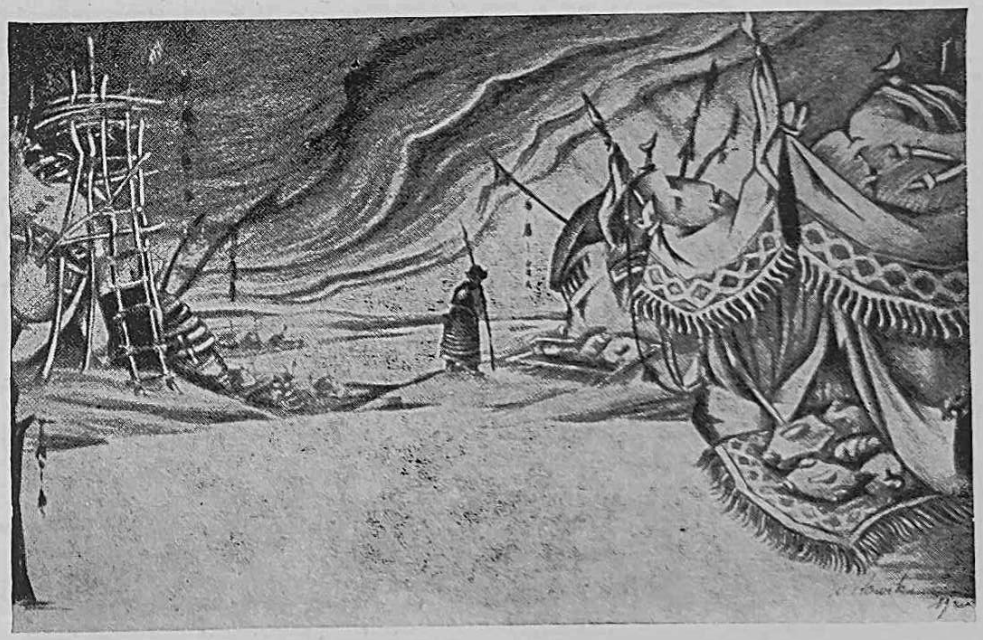
Umro je naglo, od kapi, 1887.

Kako smo već spomenuli, Borodin je malo komponirao, čemu se ne treba čuditi kad pomislimo na njegovu razgranatu javnu djelatnost. Za muziku njemu je u stvari preostajalo premalo vremena. To su već za umjetnikova života sa žalošću isticali mnogi njegovi štovatelji. On sam u jednom pismu priznaje: »U zimi komponiram, kad mi bolest ne da da držim predavanja i da radim u laboratoriju; kad sam prisiljen ostati kod kuće, dok mi glava puca, a na oči dolaze suze... Zbog toga mi ljubitelji muzike ne žele zdravlje nego bolest...«

Za nabrajanje Borodinovih muzičkih djela nije, dakle, potreban velik prostor. To su, uglavnom (ne uzmemo li u obzir mladenačke kompozicije, većinom izgubljene): opera *Knez Igor*, četvrti čin opere *Mlada* (jedan kolektivan rad, kojemu su ostale činove napisali drugi kompozitori), dvije potpune simfonije i jedna nepotpuna, simfonijska slika *U Srednjoj Aziji*, klavirski kvintet, gudački sekstet, dva gudačka kvarteta, serenada za gudački kvartet (također dio većeg kolektivnog rada), gudački trio, sonata za violončelo i klavir, nekoliko klavirskih kompozicija *(Mala suita, Scherzo)*, dvadesetak popjevaka, humoristična *Serenada četvorice kavalira jednoj dami* za vokalni kvartet i opereta-parodija *Bogatiri*.

Kao kompozitor Borodin je pokazao više sklonosti za instrumentalnu nego za vokalnu muziku. Njega opera nije privlačila onako i onoliko kao što je, recimo, Rimski-Korsakova, Musorgskog ili Cuija. Otuda i nalazimo kod njega svega jedno krupno scensko djelo, narodnu historijsku operu *Knez Igor*. Na njoj je, s prekidima, radio gotovo dvadeset godina, ali je ipak nije uspio završiti (učinili su to Rimski-Korsakov i Glazunov).

U *Knezu Igoru* Borodin je htio oživjeti značajne stranice iz ruske prošlosti, nastaviti, dakle, Glinkinim putem, po kojemu su smjelo koračali i njegovi drugovi Musorgski u *Borisu Godunovu*, Rimski-Korsakov u *Pskovčanki*, izgrađujući time dalje tip ruskog nacionalnog opernog djela. Za osnovu radnje u *Knezu Igoru* poslužio je Borodinu čuveni anonimni ep iz XII st. *Slovo o polku Igoreve*, u kojemu nepoznati autor iznosi neuspio pohod kneza Igora Svjatoslaviča protiv Polovaca (1185) i njegova stradanja.

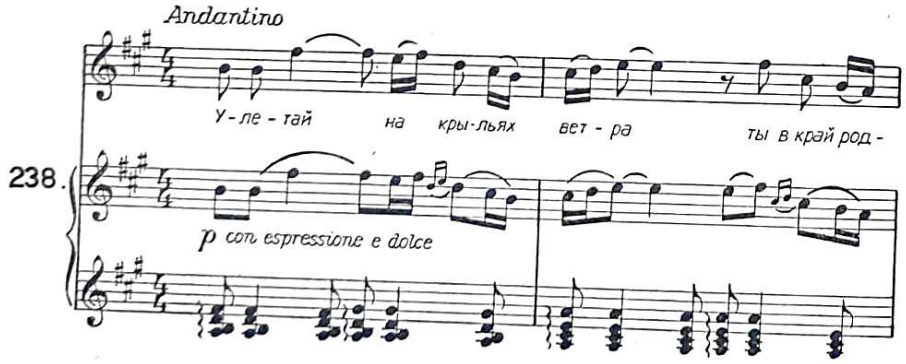


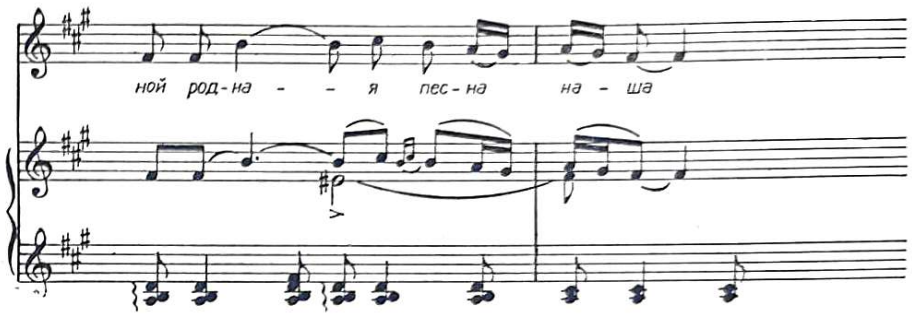
Polovjecki logor u operi *Knez Igor* A. Borodina (crtež: Hörth, 1930)

Dipl. pravnik

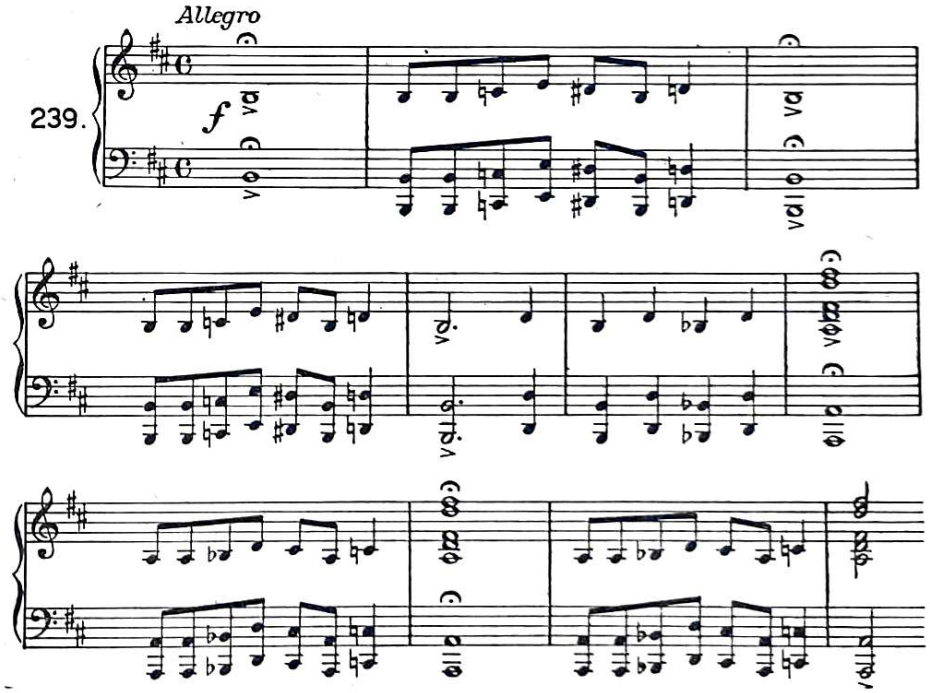
Što se tiče stava koji je Borodin zauzimao rješavajući problematiku u odnosima tona i riječi svoje jedine opere, on ga je jasno izložio ovim recima: »Potrebno je zamijetiti da sam se u gledanju na operno djelo uvijek razilazio s mnogima od mojih drugova. Čisto recitativni stil ne odgovara ni mojoj volji, ni mojoj naravi. Ja težim k pjevnosti, kantileni, a ne recitativu, premda, po mišljenju stručnjaka, i recitativom prilično vladam. Osim toga, ja težim k zatvorenijim, zaokruženijim, širim formama. Sam način prilaženja opernoj građi u mene je drukčiji. Smatram da u operi, kao i u dekoraciji, malene forme, pojedinosti, sitnice, nisu na mjestu; sve mora biti pisano krupnim potezima, jasno, i po mogućnosti praktično za izvođenje, koliko glasovima toliko i orkestru. Glasovi se moraju nalaziti na prvom planu, orkestar na drugom. Kako ću uspjeti u svojim nastojanjima, o tom, naravno, ne mogu suditi, ali mogu jamčiti da će moja opera biti bliža smjeru *Ruslana* nego smjeru *Kamenog gosta*.« (Iz pisma L. I. Karmalinoj, 1876)

Iz ovako izražene operne estetike jasno je da je Borodin mnogo polagao na značenje arije kao najvažnijeg sredstva u oblikovanju duševnog svijeta opernih junaka. Ona u umjetnikovim rukama poprima gipkost i bujnu raznolikost, prilagođujući se pojedinim situacijama. U *Knezu Igoru* veoma su značajne i zborne tačke, u kojima sam narod sudjeluje u radnji. Narodne mase nije Borodin prikazao u momentima napetih dramatskih sukoba (u tom se on razlikuje od Musorgskoga), već u situacijama koje se javljaju kao posljedice već minulih odlučujućih zbivanja i nose na sebi izvjestan statički karakter. Nastupi zbora i solista pokazuju i svu temeljnu oprečnost koja u radnji *Kneza Igora* izbija iz sukobljavanja dvaju suprotnih mentaliteta i pogleda; svijet Rusije i istočnjački svijet, toliko međusobno različiti, odražavaju svoju osebujnost, samostalnost i nesrodnost u zbornim i solističkim tačkama i odlomcima, u kojima je Borodinu izvanredno uspjelo dočarati lokalni i vremenski kolorit. Dok na primjer ruski zborovi nose često prizvuk arhaičnosti u melodijskim pomacima i osebujnosti ljestvica na kojima su građeni, muzika iz logora Polovaca odaje čas gipku bujnost pijevne linije, koju obogaćuju ukrasi, čas surovu divljinu. Ritmičko bogatstvo istočnjačkog folklora i osebujni kromatizam njegova melosa izbijaju posebnom izrazitošću iz plesnih tačaka čuvenih *Polovjeckih plesova*, koji su već odavna postali i sastavnim dijelom simfonijskog repertoara. Među njima se posebnom ljepotom ističe plesni napjev polovjeckih djevojaka:



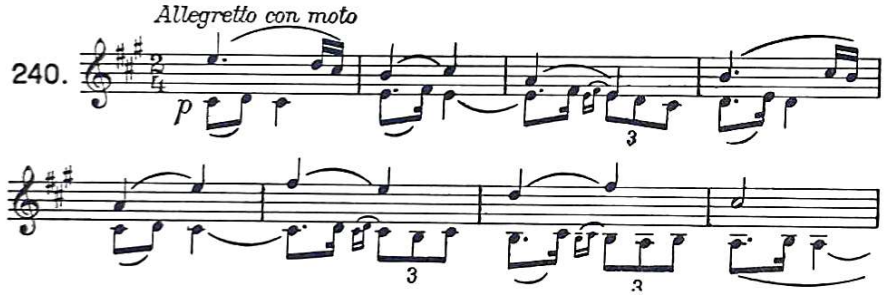


Borodin je, uz Čajkovskog, utemeljitelj ruske simfonije. U nju on unosi sklonost k monumentalnosti i isticanju herojskih crta bogatih, snažnih likova iz narodne prošlosti, kao i svoj široko razvijeni smisao za živopisnost i slikovitost. Ali njegove simfonije i ostala instrumentalna djela pokazuju da je on bio i umjetnik utančanog osjećaja za očuvanje formalne ravnoteže. Od obje njegove dovršene simfonije, prva, u Es-duru (dovršena 1867), još je povezana s klasičnim uzorima evropskog simfonizma. Druga simfonija, u h-molu (dovršena 1877), danas je posvuda popularnija od prve, koju nadvisuje originalnošću tematike i zanimljivošću kolorita. Osebujna plastičnost Borodinovih instrumentalnih, osobito simfonijskih tema, naročitom snagom izbija iz glavne teme simfonije u h-molu; kao da u njoj naziremo epsku veličinu daleke prošlosti:



Drugu Borodinovu simfoniju Stasov je nazvao »bogatirskom«.[139] Pri tom se nije oslanjao jedino na neposredni dojam, što ga djelo izaziva već i na riječi kompozitora. »Sam mi je Borodin« — veli Stasov — »više od jedanput govorio da je u adagiu želio ocrtati lik narodnog rapsoda, bajana, u prvom stavku zasjedanje ruskih bogatyra, a u finalu prizor njihova veselja i gozbe uz klicanje velikog mnoštva naroda.«

Neobičnu popularnost uživa nevelika simfonijska slika Borodinova *U Srednjoj Aziji* (1880). Kratak program priložen partituri ovako opisuje sadržajnu pozadinu te kompozicije: »U jednoličnoj pješčanoj pustinji Srednje Azije razliježe se ponajprije njoj tuđi napjev mirne ruske pjesme. Čuje se sve bliži topot konja i deva, odjekuju sjetni zvuci istočnjačkog napjeva. Po nepreglednoj pustinji prolazi domaća karavana zaštićena ruskom vojskom. S povjerenjem i bez straha obavlja ona svoj dugi put pod obranom ruske bojne sile. Karavana odlazi sve dalje i dalje. Mirni napjevi Rusa i domaćih slijevaju se u opći sklad; odjeci mu se dugo čuju u stepi i najzad zamiru u daljini.« Borodin je s mnogo ukusa i slikovitosti i ovdje podvukao kontrast između ruskog i istočnog svijeta. Sugestivno dočaravši nepreglednost i jednobojnost stepe stalnim, držanim visokim tonovima violina, postavio je težište tonskog tkiva na dvije izvorne, međusobno duboko različite melodije; u skladu s programom one se čuju najprije jedna za drugom, te se u izvjesnom trenutku javljaju i združene:



Borodin nije samo jedan od osnivača ruske simfonijske već i komorne muzike. Glavna njegova djela na tom području, dva gudačka kvarteta (u A-duru i D-duru), spajaju intimnost lirike s obilježjima komornog stila, samostalnošću instrumentalnih dionica, tematskim razrađivanjem. Napose privlači u drugom kvartetu (1880) polagani stavak (Notturno), u kojem se glavna tema, poetska i topla, iznosi i u obliku veoma uspjelog kanona.

Borodin je komponirao i izvjestan broj popjevaka, u kojima se ispoljuje bogata raznolikost tematike. Za neke pjesme sam je kompozitor napisao tekstove uspješno se uživljavajući u osobine narodne epske poezije. U red najznačajnijih majstorovih djela na tom području idu popijevke *Pjesma tamne šume, Uspavana kneginja,* balada *More* i osobito *Za obale daleke domovine,* na Puškinove stihove.

Rimski-Korsakov. Kao muzičar Rimski-Korsakov je složenija ličnost od Borodina. Dok je Borodin samo kompozitor, Rimski-Korsakov je uz to još i dirigent, i pedagog, i teoretičar. Premda je ostavio priličan broj radova

[139] Rus. *bogatyr* znači junak, vitez, velikan, heroj.

s različitih područja, on je prvenstveno operni kompozitor, i to, još tačnije, kompozitor opernih priča, glavni predstavnik te vrste u ruskoj muzici i jedan od najznačajnijih u cjelokupnoj povijesti opere.

Nikolaj Rimski-Korsakov rodio se 1844. u Tihvinu u plemićkoj obitelji. Rano se stao baviti muzikom, koju nije zapuštao u vojnom učilištu, kamo su ga poslali da postane pomorski oficir. God. 1861. upoznaje Balakireva, koji ga je uputio u smjernice ruskog muzičkog nacionalizma. Pod rukovodstvom Balakireva počinje rad oko prve simfonije. Međutim, propisi učilišta tražili su da pitomci prije nego postanu oficiri obave jedno putovanje duge plovidbe, koje je redovito trajalo oko dvije godine. Takvo putovanje izvršio je Rimski-Korsakov od 1862. do 1865. Tom prilikom posjetio je Sjevernu i Južnu Ameriku i razne evropske zemlje. Vrativši se u domovinu, završio je prvu simfoniju, izvedenu 1865. Cui je to djelo u svom prikazu označio kao »prvu rusku simfoniju«.

God. 1871. bio je Rimski-Korsakov postavljen za profesora kompozicije i instrumentacije na petrogradskom konzervatoriju. U tom važnom momentu, pri početku svoje dugogodišnje muzičko-pedagoške djelatnosti, koja se veoma blagotvorno odrazila u razvoju ruske muzike, Rimski-Korsakov je proveo strogu reviziju svoga vlastitog znanja, pronašao u njemu praznina i nedostataka i golemom energijom prionuo da ih što brže ukloni. Za izvjesno vrijeme, temeljitim vježbanjem i proučavanjem velikih djela muzičke prošlosti, njemu je to potpuno uspjelo, i on je postao sjajan tehničar, duboki poznavalac kompozicije i svih muzičkih disciplina, s kojim se na tom području nijedan od Petorice nije mogao mjeriti. Druge dužnosti, koje su mu doskora pale u dio, dalje su izgrađivale njegove sposobnosti i sklonosti: 1872. postao je inspektor muzičke djelatnosti pomorskih ustanova, što ga je nagnalo da se udubi u specijalno proučavanje limenih instrumenata i mogućnosti njihova djelovanja; god. 1874. zamijenio je Balakireva na mjestu rukovodioca Besplatne muzičke škole, te se od tada stao razvijati i kao dirigent, živeći u neposrednoj, nadasve poučnoj blizini zbora i orkestra.

Osamdesetih godina Rimski-Korsakov stječe ugled vodeće ličnosti ruskoga muzičkog života. On i dalje ostaje povezan s Petoricom, čak i poslije smrti Musorgskog i Borodina; pregledava, redigira, dotjeruje i dovršava pojedina djela iz njihove ostavštine. No on postaje i glava jednoga novog kružoka, koji je u razvitku ruske muzike potkraj prošlog stoljeća odigrao znatnu ulogu. Tom je kružoku dao život veleindustrijalac M. Bjeljajev, strastveni ljubitelj muzike. U njegovu domu održavale su se svakoga tjedna komorne večeri s izvedbama gudačkih kvarteta, u kojima je, kao violinist, sudjelovao i domaćin. Postepeno su te večeri (održavane petkom, otkuda im i naziv »pjatnice«) privukle pažnju mnogih petrogradskih muzičara. No Bjeljajev se nije ograničio samo na to da u svom domu izvodi komorna djela stranih i domaćih umjetnika, već je otišao znatno dalje. Osnovao je izdavačko poduzeće za objavljivanje kompozicija ruskih (pretežno mlađih) autora; god. 1886. utemeljio je Ruske simfonijske koncerte za propagiranje ruske muzike.

Duša čitave te djelatnosti, i u domu Bjeljajeva i izvan njega, bio je Rimski-Korsakov. O tome nalazimo u njegovim značajnim memoarima, objavljenima pod nazivom *Kronika moga muzičkog života,* ove retke: »Po prirodi same stvari ja sam postao muzički vođa bjeljajevskog kružoka. Takvim me je priznavao i sam Bjeljajev, koji se u svim pitanjima sa mnom savjetovao i na mene ukazivao kao na vođu. Ja sam bio znatno stariji od drugih i sveopći učitelj članova kružoka, koji su većim dijelom završili konzervatorij pod mojim rukovodstvom ili su bar neko vrijeme kod mene učili. U početku stvaranja bjeljajevskog kružoka, kao i u početku svoje slobodne djelatnosti, svaki od mlađih kompozitora u kružoku obično je meni pokazivao svoje djelo i koristio se mojom kritikom i savjetima. Devedesetih godina vodstvo su postepeno stali sa mnom dijeliti Glazunov i Ljadov.«

Kad se govori o posljednjem stvaralačkom i životnom razdoblju umjetnikovu, treba istaći da nije ostao ravnodušan prema novim elementima koji su se pojavljivali u evropskoj, prvenstveno francuskoj muzici. Negativno se odnoseći prema svim formalističkim obilježjima, on je mjestimično usvajao izvjesne tekovine moderne muzike i obogatio svoj umjetnički jezik.

No nije ostao ravnodušan ni prema promjenama u političkom životu svoje zemlje. U danima revolucije 1905. njegov je glas bio otvoreno na strani napredne oslobodilačke misli. Rimski-Korsakov je pristajao uz zahtjeve što su ih studenti

iznosili, oštro kritizirajući mjere koje su konzervatoriju oduzimale njegovu autonomiju i podvrgavale ga policijskim metodama. Zbog svoga smjelog i iskrenog stava, koji mu je pribavio novu popularnost, Rimski-Korsakov je bio udaljen iz profesorskog zbora petrogradskog konzervatorija.

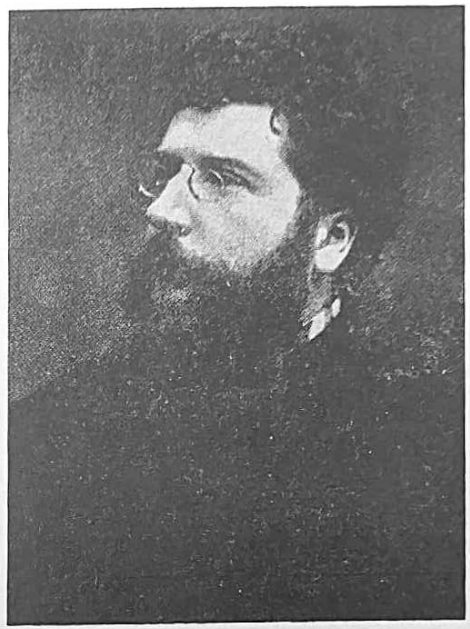
Umro je 1908. od srčane bolesti.

U početku ovog prikaza o djelatnosti Rimskog-Korsakova naglasili smo da je ona bila višestruka. Kao dirigent ovaj je umjetnik uvijek propagirao stvaranje ruskih kompozitora, osobito svojih starijih i mlađih suvremenika. Kao nastavnik kompozicije i instrumentacije odgojio je niz kompozitora, među kojima su — da spomenemo samo najvažnije — Glazunov, Ljadov, Grečanjinov, Čerepnjin, Stravinski, Respighi. Kao muzički pisac i teoretičar Rimski-Korsakov ostavio je nekoliko veoma vrijednih doprinosa ruskoj muzičkoj literaturi. Uz spomenutu *Kroniku moga muzičkog života,* koja obiluje podacima iz prve ruke u vezi s razvojem ruske muzičke kulture kroz gotovo cijelu drugu polovinu prošlog stoljeća, Rimski-Korsakov je napisao zanimljiv udžbenik harmonije i čuvene *Osnove instrumentacije* (izdane 1913. u redakciji M. Steinberga). U tom priručniku, koji je postao škola orkestriranja golemog broja ruskih a i drugih kompozitora, Rimski-Korsakov je prvi put postavio proučavanje instrumentacije na novu, realnu osnovu. Dok su drugi srodni priručnici uglavnom redovito iznosili svojstva instrumenata, kvalitetu njihova tona, s posebnim obzirom na njihovu strukturu, odnosno mehanizam, iznoseći podatke o više ili manje podesnom međusobnom stapanju zvuka pojedinih instrumenata ili pojedinih vrsta instrumenata, Rimski-Korsakov se tek otuda zaputio. Pretpostavljajući poznavanje nauke o instrumentima, svu pažnju posvećuje upoznavanju akustičkih odnosa među instrumentima, odnosno instrumentalnim grupama. On ispituje kako se instrumenti međusobno odnose s obzirom na stupnjeve svoje zvukovne snage, kako će, drugim riječima, kompozitor održati zvukovnu ravnotežu u orkestru. Primjeri u tom djelu potječu isključivo iz autorovih kompozicija, dakle iz materijala koji je s gledišta instrumentacije bio više puta provjeren.

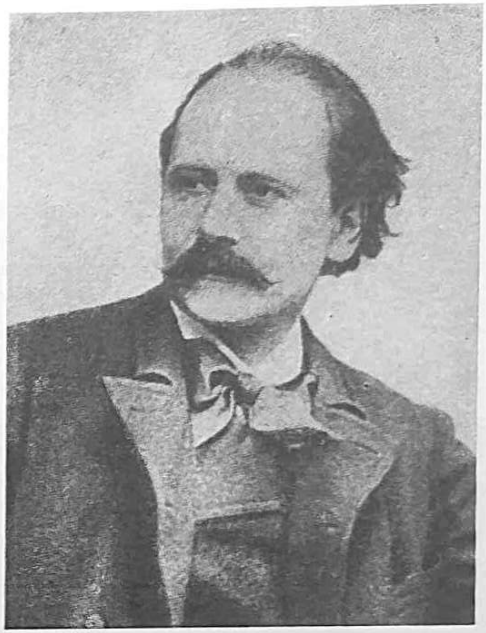
U svom stvaranju Rimski-Korsakov je cijeloga svog života ostao usko povezan s narodnom umjetnošću. Ne samo s muzičkim folklorom; njega je privlačila narodna umjetnost kao cjelina, kao nerazdvojiv sklop riječi, tona, boje, dekora, mentaliteta. Ljubav za narodno stvaranje vodila ga je k drevnim likovima i zbivanjima što ih je satkala narodna mašta u velebnim spomenicima narodne epske poezije. Rimski-Korsakov je decenijima oživljavao — na pozornici i u orkestru — pogansku, panteističku mitologiju drevne Rusije, negdašnje obrede, pjevanje i ples; on ih je sretno uklapao u okvir u kojemu se odigravahu, pokazujući i veliku ljubav za život i ljepotu prirode i neobično mnogo smisla za tonsko oblikovanje najrazličitijih ugođaja iz nje.

Operno stvaralaštvo kompozitorovo odaje svu raznovrsnost njegova talenta i osebujnost umjetničkih pogleda. On nalazi podjednako ispravan put k prikazivanju epske veličajnosti i nježnih lirskih izljeva. Znao je uspješno izraziti i satiričke i humorističke elemente, dok je manje uspijevao u iznošenju snažnih dramatskih sukoba.

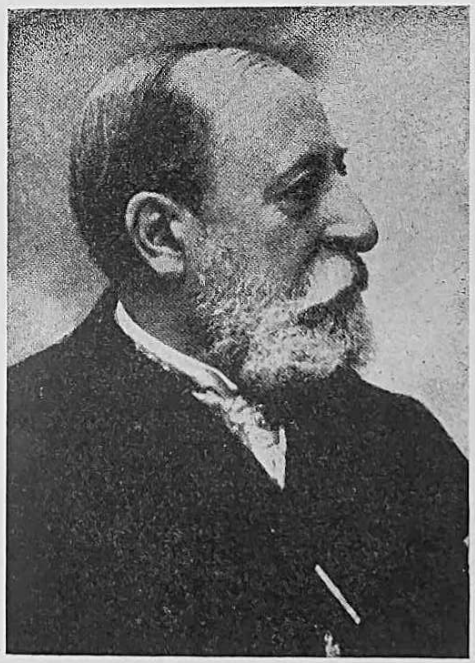
U stvaranju svojih opernih radova Rimski-Korsakov je u melodici uvijek nastojao da mu linija odaje prizvuk narodne muzičke umjetnosti. Često se služio i citatima iz folklora, a više je puta narodne napjeve podvrgavao i promjenama. U harmoniji je rado upotrebljavao stare tonalitete, tu osebujnu osnovu mnogih narodnih melodija, očitujući, s druge strane, i smjelost u tra-



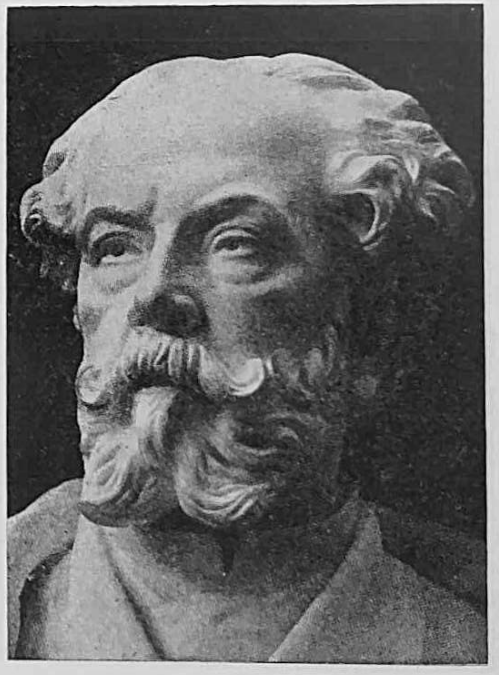
Georges Bizet



Jules Massenet

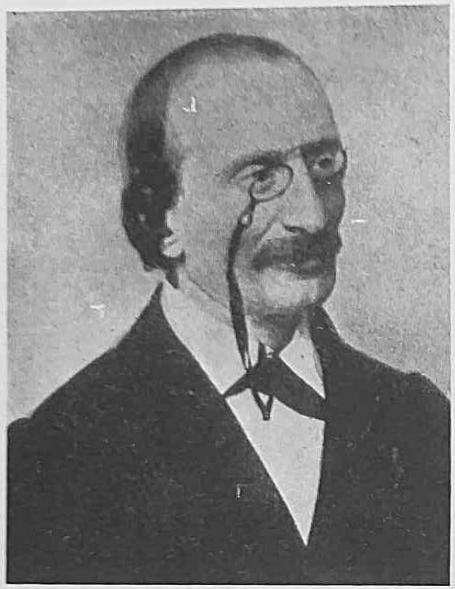


Camille Saint-Saëns



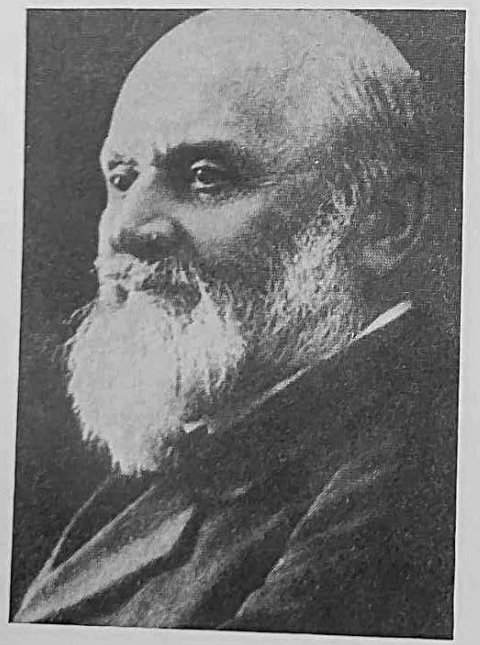
Édouard Lalo

TABLA 26

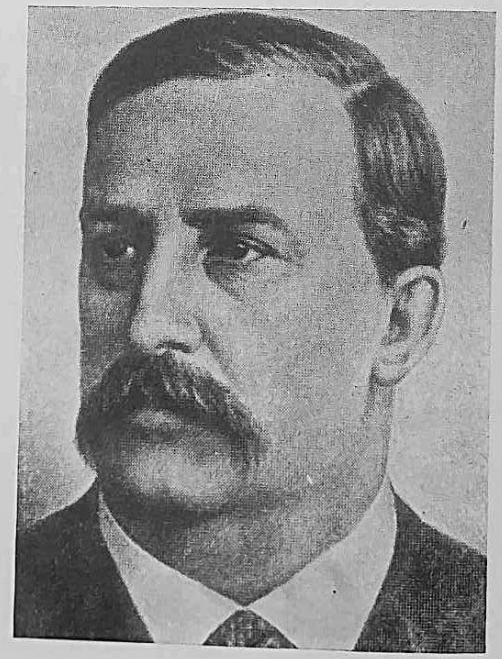


Jacques Offenbach

Anton Rubinstein



Milij Balakirev



Aleksandar Borodin

ženju novih harmonijskih sklopova. Izvanredan mu je pomagač bio orkestar, bujan, zasićen sočnim koloritom, podesan za uokviravanje, podvlačenje, tumačenje najrazličitijih ugođaja i događaja na pozornici. Dubok i invenciozan poznavalac orkestra i njegovih izražajnih mogućnosti, Rimski-Korsakov je orkestar učinio ishodištem mreže lajtmotiva, koji nemaju uvijek oblik više ili manje izrazita melodijskog poteza, teme, već se ograničuju i na ukusne, ekspresivne nizove akorda ili čak na samo isticanje određene instrumentalne boje.

Rimski-Korsakov je napisao petnaest opera. To su: *Pskovčanka* (prva redakcija 1868—1872, definitivna 1891—1892), *Majska noć* (1878), *Snjeguročka* (1880—1881), *Mlada* (1889—1890), *Božićna noć* (1894—1895), *Sadko* (1894—1896), *Mozart i Salieri* (1897), *Bojarka Vera Šeloga* (1898), *Carska nevjesta* (1898), *Priča o caru Saltanu* (1899—1900), *Servilija* (1900—1901), *Kaščej Besmrtni* (1901), *Pan voevoda* (1902—1903), *Priča o nevidljivom gradu Kitežu i sretnoj djevi Fevroniji* (1903—1904), *Zlatni pjetlić* (1906—1907).

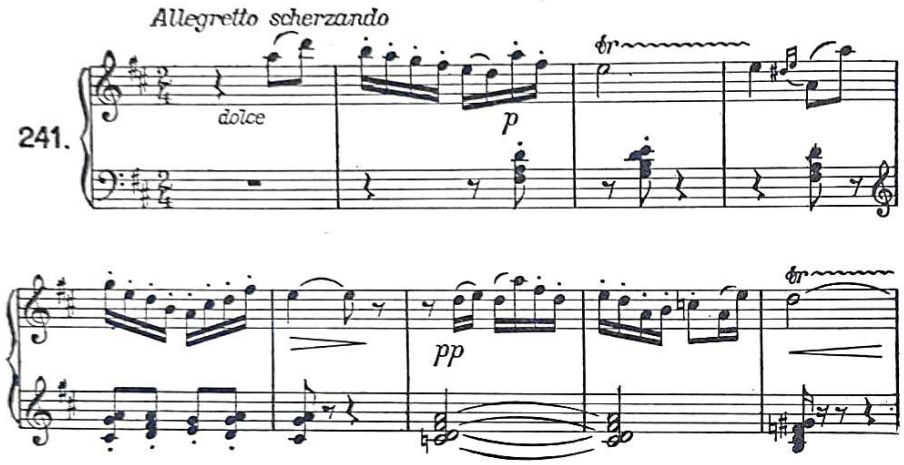
Pskovčanka, jedno od rijetkih umjetnikovih opernih djela historijskog karaktera, oživljuje stranice ruske povijesti iz XVI st., ocrtava borbu Moskve i Pskova, kroz koju se provlači lična drama Ivana Groznog i njegove nezakonite kćerke Olge.

Snjeguročka je prva opera u kojoj je majstor postigao punu umjetničku zrelost. Ne samo to; ona je i njegovo remek-djelo, jedinstveno u povijesti ruske opere. Za podlogu toga Korsakovljeva opernog rada poslužilo je istoimeno kazališno djelo A. Ostrovskog. Evo ukratko sadržaja radnje: u zemlji berendejskoj živi u dubokoj šumi Snjeguročka, kći starog Djeda Mraza i ljepotice Vesne (proljeća). Jarilo-Sunce, neprijatelj Mrazov, ljubomoran je na Vesnu i šalje na berendejsku zemlju razne nedaće, sušu, neplodnost. U međuvremenu Snjeguročka, nadnaravno biće, želi zaći među ljude, o kojima je mnogo čula. U njihovoj sredini izaziva ona ljubav Mizgira, ali mu je ne može uzvratiti jer ne pozna ljubavnih čuvstava. Nju stoga neće ni pastir Lelj. Žalosna, ona spoznaje da joj nedostaje ta nadasve važna tipično ljudska osobina. Žali se majci, koja joj daje začarani vijenac, i Snjeguročkin se život naglo preobražava. Ona osjeća toplu ljubav prema Mizgiru. U prvi dan ljeta pojavljuju se oboje pred carem Berendejem, zajedno s ostalim mladim parovima. No tada se Jarilo-Sunce osvećuje Mrazu: on upire svoje zrake u Snjeguročku, koja postepeno slabi, umire, nestaje. Car Berendej pak ne tuguje nad sudbinom Snjeguročke. On razumije da će nakon izvršene Sunčeve osvete nastupiti bolji dani za njegovu zemlju. Stoga narod upravlja Suncu svečanu himnu veličanja i poštovanja.

Kroz ličnu dramu i pogibiju Snjeguročke Rimski-Korsakov je zapravo to svoje djelo posvetio slavljenju prirode i njezine vječne snage; kršenje stalnog, nepromjenljivog poretka u prirodi, simbolizirano Snjeguročkom kao osebujnim protuprirodnim plodom stapanja topline (Vesne) i hladnoće (Mraza), mora se osvetiti; prvobitni poredak mora se ponovo uspostaviti. Ali u *Snjeguročki* je Rimski-Korsakov uzveličao i ljubav, koja u čovjeka jača žudnju za životom; a uzveličao je i umjetnost, stvaralaštvo, koje zastupa pastir i pjevač Lelj, biće iz naroda.

U toj »proljetnoj priči« Rimski-Korsakov je pokazao svoje velike sposobnosti za oblikovanje živopisnih prizora, oživljavanje drevnih obreda i stvaranje veoma uspjelih ugođaja iz prirode. *Snjeguročka* je i inače poučna. U tom uravnoteženom djelu, u kojemu su svi kontrastni elementi združeni u

harmoničkoj cjelini, kompozitor se počinje služiti novim karakterističnim sredstvom za prikazivanje fantastičnih, osobito zloslutnih prizora: vrlo često iskorištava interval povećane kvarte (tritonus), kao i povećane sazvuke i cjelostepenu ljestvicu. U *Snjeguročki* postoji bogat splet lajtmotiva. I to ne samo instrumentalnih već i vokalnih. Sama Snjeguročka ima ih nekoliko. U slijedećem je, na primjer, prikazana njezina dražest:

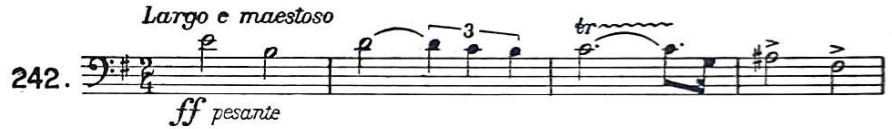


Opera *Sadko* povezana je u svojoj muzičkoj građi s mnogo ranijom, istoimenom simfonijskom slikom, iz koje je kompozitor preuzeo mnoge karakteristične motive. *Sadko* je zapravo opera-epos, u kojoj se, u kontrastu bogatstva trgovačkog grada Novgoroda i fantastične šarolikosti života na dnu mora u carstvu morskoga cara, iznose doživljaji naslovnog junaka Sadka. Dok *Carska nevjesta* predstavlja prolazno zadržavanje kompozitora na historijskoj tematici (radnja se zbiva u XVI st.), *Priča o caru Saltanu* (prema Puškinu) obilježena je vraćanjem umjetnika u njegov omiljeli svijet bajke, koji se osebujno prepleće s realnošću. U *Caru Saltanu* Rimski-Korsakov se prvenstveno pokazuje kao majstor orkestralnog kolorita. Tri predigre pojedinim činovima (udružene i u samostalnu koncertnu simfonijsku suitu) osebujne su orkestralne slike izrazito programnog sadržaja. *Priča o nevidljivom gradu Kitežu i sretnoj djevi Fevroniji* legendarna je opera u kojoj su združeni elementi narodne poezije i historijskih činjenica (borba Rusa i Tatara) uz isticanje gotovo mističkih ideala samoprijegora i požrtvovnosti naslovne junakinje. Posljednja Korsakovljeva opera, *Zlatni pjetlić*, nastala je prema istoimenoj Puškinovoj priči. I ona sadrži brojne fantastične prizore, ali autor u njoj naglašuje novu crtu u svom stvaranju: satirični element. Strijele jetkog sarkazma i ironije gađale su kroz lik tupog cara Dodona i njegove okoline ruske carske vlastodršce. Orkestar te partiture predstavlja posljednju etapu u razvoju Rimski-Korsakova kao majstora orkestra. Utančanost, profinjenost i bizarnost instrumentalnih spojeva postale su svojevrsnom podlogom na kojoj se razvijao muzički impresionizam u Rusiji.

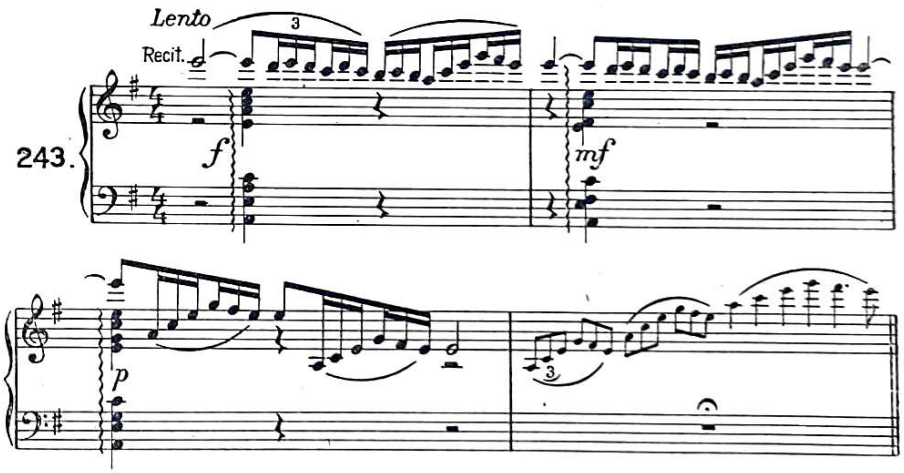
U simfonijskim kompozicijama Rimski-Korsakova nailazimo na sve osobine koje karakteriziraju njegov orkestar u operama, odnosno u orkestralnim opernim fragmentima (predigre, međučinovi). Taj je orkestar blještav, pun

kolorita i živopisnosti. Efekti koje Korsakov postizava uvijek su zanimljivi, ali nikada u službi ispraznog, površnog virtuoziteta, već podvrgnuti zahtjevima sadržajnosti. Rimski-Korsakov je ostavio za orkestar i kompozicije zamišljene i ostvarene u okviru tradicionalne simfonijske forme (prva i treća simfonija). Ali u njima nije dao svoje najbolje. Više je uspijevao u djelima programnog karaktera, kakvi su simfonijska slika *Sadko* (1867) i druga simfonija, *Antar* (1868).

Najznatnije majstorove uspjehe na tom području predstavljaju *Šeherezada* i *Španjolski capriccio*. Simfonijska suita *Šeherezada* (1888), nadaleko popularno Korsakovljevo djelo, nastala je poput tolikih drugih djela iz postojane umjetnikove težnje za dočaravanjem istočnjačkih i fantastičnih događaja. Podloga *Šeherezade* je čuvena zbirka istočnjačkih legendi *Tisuću i jedna noć*. Pri izradbi četiriju stavaka te opsežne kompozicije pomišljao je autor, po vlastitim riječima, na ove priče iz zbirke: More i Sindbadova lađa, Fantastična pripovijest carevića Kalendera, Carević i carevna i Bagdadski praznik i brod koji se razbija o stijenu s mjedenim jahačem. Rimski-Korsakov odmah u početku predstavlja oba glavna lica zbirke: sultana Šahrijara, surovog i nemilosrdnog:



i njegovu ženu Šeherezadu, koja sebi iz dana u dan produljuje i napokon spasava život zanimljivim pričanjem, koje postepeno osvaja sultana (dok Šahrijarovu temu iznosi brojni orkestralni sastav, Šeherezadina tema je povjerena solo-violini uz pratnju harfe):



Ali spomenuti tonski materijal ne ostaje neiskorišten. On prolazi kroz pojedine stavke i tvori na osebujan način dio njihove građe. U *Šeherezadi* dao je Rimski-Korsakov svoje najznatnije orkestralno djelo, kompoziciju koja u pu-

noj mjeri osvjetljuje njegov stvaralački lik, njegove sposobnosti i sklonosti, njegovo veliko znanje i invenciju, slikovitost njegove orkestralne palete i uravnoteženost umjetničke misli. U *Španjolskom capricciu* (1887) Rimski-Korsakov je dao svoj doprinos obradbi španjolskog folklora (Glinka je to učinio u djelima *Jota aragonese* i *Noć u Madridu*). Stvorio je blještavu partituru, u kojoj kipti život i zanos, u kojoj se odražava i majstorov radosni optimizam, jedno od osnovnih obilježja cjelokupna njegova stvaranja.

Ostalim Korsakovljevim orkestralnim kompozicijama pripadaju *Fantazija na srpske teme* (1867), *Priča* (1879—1880), uvertira *Veliki ruski Uskrs* (1888). Rimski-Korsakov je i koncertantnoj muzici posvetio nekoliko djela: koncert za klavir i orkestar u cis-molu (1882), fantaziju za violinu i orkestar na ruske teme (1885) i serenadu za violončelo i klavir (1893).

Uz opere i orkestralna djela napisao je Rimski-Korsakov i izvjestan broj komornih kompozicija i popjevaka, od kojih neke idu u red najljepših solopjesama što ih je dala ruska muzika.

Musorgski. Preostaje nam još da među Petoricom prikažemo umjetničku djelatnost Modesta Petroviča Musorgskog.

On je manje živio od ostalih svojih suboraca i prvi je umro. Ali po golemoj stvaralačkoj snazi, po dometu njena djelovanja, po dubokoj originalnosti i svoga umjetničkog stava i načina na koji ga je u svom stvaranju primjenjivao, Musorgski je nadvisio svoje drugove. U krugu Moćne gomilice Musorgskom pripada jedinstven, izniman položaj. Ne samo s obzirom na nadmoć talenta i sile izraza, ne samo po tome što je s gledišta temeljitog poznavanja muzičke tehnike zaostajao za svojim drugovima ispunjavajući praznine u stručnoj muzičkoj naobrazbi iskonskom elementarnošću i dubokom izvornošću zamisli; Musorgski je jedinstven i po tome što je put svoje umjetnosti obilježio težnjama koje se ističu zdravom naprednošću pogleda i novim osjećajem misije koju umjetnik mora izvršiti kao član društvene zajednice.

Niz citata iz jednog njegova autobiografskog članka i iz nekoliko pisama upućenih raznim osobama osvijetlit će u nekoliko redaka umjetničko htijenje Musorgskog: »Umjetnost je sredstvo za općenje s ljudima, a ne cilj. — Život, gdje god se pojavio, istina, ma kako bila trpka, smjela i iskrena riječ izgovorena ljudima u lice, to je moj temelj, to hoću, i strah bi me bilo da to promašim.« Na razvoj umjetnosti gledao je kao na evolutivnu liniju na kojoj nema zastajanja ni ponavljanja, na kojoj svaki stvaralački problem traži svoje jednokratno neponovljivo rješenje, nalazeći mjesto u uzlaznom lancu umjetničkih pojava, koje se temelje na sve novijim i savršenijim izražajnim sredstvima.

U želji da uobliči »živog čovjeka u živoj muzici«, Musorgski nije pomišljao i gledao samo na pojedinca već i na kolektiv, na široke narodne mase. »Htio bih uobličiti narod« — pisao je velikom slikaru Rjepinu — »spavam i vidim ga, jedem i mislim o njemu, pijem, a on mi dolazi pred oči, on, jedan, cjelovit, velik, nepatvoren i bez pozlate.« Drugdje je pak napisao: »Shvaćam narod kao veliku ličnost oduševljenu jednom idejom. To je moja zadaća, koju sam pokušao riješiti u operi.«

Ovi reci nedvojbeno upućuju na to da je Musorgski odrešito stajao na pozicijama umjetničkog realizma. U tom smislu on je prvi i najnadareniji nasljednik Dargomižskog, čije je geslo »Želim da zvuk iskreno izrazi riječ. Želim istinu« — učinio i svojim vlastitim. Ali čovjeka kojemu je poklanjao

svoja djela, nazivajući ga u posveti »velikim učiteljem muzičke istine«, Musorgski je u svojim nastojanjima daleko nadmašio. Nema u historiji ruske muzike XIX st. umjetnika čije bi kompozicije onako kruto, gotovo nesmiljeno odražavale realnost kao što je to u djelima Musorgskog. On je u tome bio i ostao velik učitelj i vođa onih koji su ga na njegovu zdravu putu htjeli slijediti.

Modest Musorgski rodio se 1839. u selu Karevu. Djetinjstvo je proveo na selu živeći stalno u dodiru s narodom, opažajući zarana osobine narodne duše, kojoj je kasnije imao postati veličajnim tumačem; on je u ruskom mužiku, kojega su tada, tako reći, smatrali više predmetom nego bićem, rano stao otkrivati čovjeka koji je u njemu izazivao toplu suosjećajnost. Mladog je Musorgskog mati uvela u muziku podučavajući ga u sviranju klavira. Dječak je brzo napredovao i u sedmoj godini izvodio je već Lisztove kompozicije. God. 1849. prelazi Musorgski u Petrograd, gdje stupa u vojnu školu, jer mu je otac namijenio vojničko zvanje. God. 1856. upoznaje Dargomižskog, a slijedeće godine Balakireva i Cuija. Balakirev mu daje lekcije iz kompozicije i oduševljava ga za novi, narodni pravac u ruskoj muzici. Musorgskom otada vojna služba postaje sve težim, neugodnijim teretom, i on je 1858. napušta.

Musorgski je pažljivo pratio zbivanja u redovima napredne ruske inteligencije. Roman Černiševskog *Što da se radi?*, koji je izvršio velik utjecaj na naprednu rusku omladinu onoga doba, utjecao je i na Musorgskog. Nekoliko godina (od 1863) živi s nekolicinom drugova u zajedničkom stanu, u tzv. komuni, kakvih je dosta bilo među pristašama novih revolucionarnih političko-socijalnih pogleda. U komuni su se održavali zajednički sastanci na kojima se raspravljalo o problemima književnosti i umjetnosti, politike i sociologije.

Musorgski tada neprestano komponira. Uz izvjestan broj solo-pjesama nižu se operni pokušaji. God. 1858. komponira *Kralja Edipa* (prema Sofoklu), ali to djelo ostaje nedovršeno, kao i *Libijac* (prema romanu *Salammbô* G. Flauberta), na kojem je radio od 1863. do 1866.[140]

U to vrijeme povezanost umjetnika sa životom naroda, u kojemu nalazi bogate sadržajne motive, postaje sve očitijom. To se zamjećuje prvenstveno u nizu novih popjevaka, u koje ulazi naglašeni element humora i satire, kao i u operi *Ženidba* (prema Gogolju), koja također ostaje nedovršena.

Međutim, već se pomaljaju obrisi remek-djela: 1868, iste godine u kojoj napušta komponiranje *Ženidbe*, počinje rad na *Borisu Godunovu* i izvanredno uspjelom ciklusu pjesama *Dječja sobica*.

God. 1870. ulazi Musorgski u posljednji decenij svoga života, u kojemu nastaju krupna djela. Ali u tom razdoblju ovaj veliki umjetnik proživljuje i mnoge boli i razočaranja. Dolazi do razmimoilaženja među članovima Petorice ne samo u vezi s povlačenjem Balakireva nego i s nepovoljnim stavom što ga pojedinci iz Moćne gomilice zauzimaju prema *Borisu Godunovu*. U dušu Musorgskog uvlači se pesimističko raspoloženje; on sa žalošću zamjećuje kako reakcionarne vlasti potiskuju pokušaje oko ostvarenja onih socijalnih i političkih ideala koji su i njemu lebdjeli pred očima. Osjeća se usamljenim, napuštenim, i nije slučaj što su tada nastali njegovi ciklusi *Bez sunca* i *Pjesme i plesovi smrti*. No on ostaje i dalje vjeran operi: gotovo cijelih posljednjih deset godina života radi na *Hovanščini* i, od 1875, na *Soročinskom sajmu*, ali oba djela ostaju nedovršena. God. 1874. nastaje njegovo instrumentalno remek-djelo, ciklus klavirskih kompozicija *Slike s izložbe*.

Cijeli svoj život Musorgski je živio u skučenim materijalnim prilikama. Bio je primoran da dugi niz godina bude činovnik u raznim državnim ustanovama, mnogo trpeći zbog takva rada, koji nikako nije odgovarao potrebama i težnjama njegova duha za slobodnim, nevezanim stvaranjem. Uz to je vodio i neuredan, nesređen život. God. 1880. sasvim je napustio državnu službu. Slijedeće godine zdravlje mu je naglo popustilo. Živčano rastrojen, s bolesnim srcem, bio je, brigom prijatelja, smješten u vojnu bolnicu, gdje je 1881. na svoj 42. rođendan umro.

Napomenuli smo da je Musorgski realist. To je ključ za svakoga tko želi s ispravnog gledišta prosuditi i ocijeniti njegovu umjetnost. Musorgskom muzika služi za objavljivanje životne istine; on hoće da pomoću tonske umjet-

[140] Najveći dio muzike iz ovog djela iskoristio je Musorgski nešto kasnije u operi *Boris Godunov*.

nosti pridonese njenom otkrivanju i isticanju. Iz toga nije teško zaključiti da je Musorgski morao biti upućen na riječ kao na stalan sastavni dio svoga stvaralaštva. I doista, ovaj genijalni umjetnik prvenstveno je vokalni kompozitor. On je ostavio i instrumentalne kompozicije. Ali veličinu svoje umjetničke koncepcije pokazao je u onim svojim radovima u kojima je tekst bitan, nenadoknadiv element, a to su opere i popijevke, forme koje će on ispuniti novom, jedinstvenom sadržajnošću, kakvu prije njega nije poznavala ni ruska ni evropska muzika.

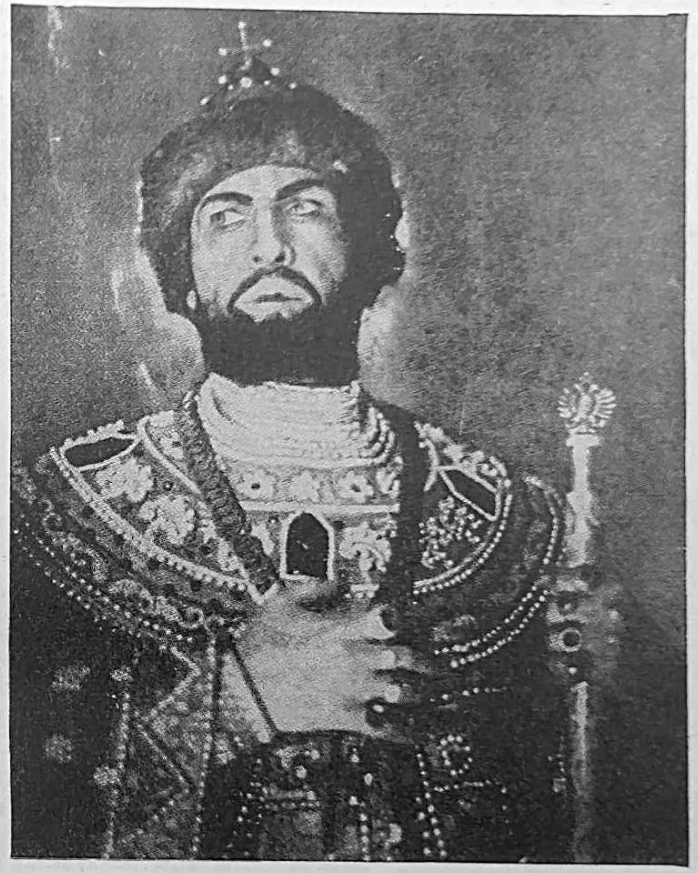
Među djelima Modesta Musorgskog najopsežnije su opere. Znamo da se rano počeo baviti pokušajima oko svladavanja problematike muzičkog kazališta, a znamo i to da su ti pokušaji redovito ostajali nedovršeni. Musorgski je u stvari dovršio samo *Borisa Godunova*. Ostale dvije potpune opere, *Hovanščinu* i *Soročinski sajam*, dovršili su drugi. Obje ove opere, osobito *Hovanščina*, prikazuju moćni stvaralački lik autorov u punom svjetlu, ali nijedno ga njegovo djelo ne prikazuje u tolikoj mjeri kao *Boris Godunov*, remek-djelo Musorgskog i evropske muzičke pozornice.

Građu za *Borisa Godunova* našao je Musorgski u istoimenoj drami pjesnika Puškina, kod historičara Karamzina (*Historija ruske države*) i u drugim historijskim i legendarnim izvorima. Operu je počeo pisati potkraj 1868, i ona je već slijedeće godine bila dovršena. Ali ta ga redakcija nije sasvim zadovoljila; Musorgski je *Borisa* uskoro podvrgnuo temeljitoj preradbi, dodavši mu izvjestan broj novih prizora. U tom, konačnom obliku djelo je bilo dovršeno 1872. God. 1874. izvedeno je prvi put. Ali na pozornici se nije dugo održalo. Neprijateljski stav cenzure, koja je u *Borisu* gledala opasno političko oruđe i nastojala da što brže iščezne s repertoara, pa nepovoljna mišljenja koja su o *Borisu* iznosili pojedini članovi Petorice, veoma su ražalostili i razočarali jadnog Musorgskog, koji nije doživio uspjeh svoga glavnog djela. Pravi život započeo je *Boris Godunov* tek kasnije, pošto je Musorgski već davno bio mrtav.

Privučen Puškinovom tragedijom, Musorgski se nije slijepo držao svoga uzora. On je u libreto unio promjene koje su se pojavile kao posljedice njegova glavnog cilja: tok radnje usmjerio je Musorgski na to da što potpunije prikaže prave protagoniste djela: cara Borisa i ruski narod.

Djelo počinje prologom, koji sadrži dvije slike. U prvoj je prikazan narod, silom doveden u dvorište jednog manastira da se tu moli bogu, neka ga izbavi iz teškog stanja u kome se nalazi država bez vladara. Budući da malodobni Dimitrije, sin Ivana Groznog, nije na životu (svojedobno su ga našli ubijena), carem bi nakon smrti Ivanova sina Fedora morao postati Boris Godunov, koji je Dimitrija dao ubiti. Ali on, tobože, oklijeva da stupi na prijestolje, i narod mora moliti, u nadi da će božji zagovor skloniti Borisa da preuzme vlast. To se i događa. Druga slika prologa odvija se na trgu pred Kremljom; radosna i svečana zvonjava dočekuje cara na prolazu u crkvu, gdje će biti okrunjen. Oba ova prizora uglavnom su samostalan rad Musorgskog i nemaju veze s Puškinom. Radnja prve slike prvog čina događa se u ćeliji starog redovnika Pimena, koji piše ljetopis svoga vremena pun slavnih djela, ali i krvavih i nesretnih. Uza nj je mladi redovnik Grigorije. U razgovoru spominju ubijenog carevića Dimitrija, koji bi u to vrijeme imao upravo onoliko godina koliko ih ima Grigorije. Druga slika prvog čina zbiva se u krčmi na litavskoj granici. Ulaze dva redovnika prosjaka, Varlam i Misail, a za njima Grigorije, preodjeven. On je pobjegao iz manastira i sprema se da umakne preko gra-

nice. Panduri ga progone, upadaju u krčmu, ali njemu uspijeva pobjeći. Njegova je namjera da uđe u narod i prikaže se kao carević Dimitrije, pravi nasljednik prijestolja. Drugi čin odvija se u carskoj palači. Car je sa svojom djecom; tmurne ga misli spopadaju pri sjećanju na zločin. Dolazi savjetnik



A. Šaljapin u ulozi Borisa Godunova

i negdašnji ortak, lukavi, licemjerni knez Šujski, i donosi vijesti o lažnom Dimitriju, koji buni narod protiv Borisa. Šujski uvjerava cara da je malodobni Dimitrije bio doista ubijen. Boris ostaje sam; njegovi živci popuštaju i on proživljava teška priviđenja ubijenog Dimitrija. U trećem su činu dvije slike. Odigravaju se u Poljskoj, u dvorcu Sandomiru, gdje se kod vojvode Mnicheka sprema urota protiv Borisa. Isusovac Rangoni nagovara vojvodinu kćer Marinu, zaručnicu lažnog Dimitrija Samozvanca, da ga svojim čarima prikuje uza se, kako bi, kad postane ruskom caricom, pripomogla prodiranju i pobjedi katoličke crkve u Rusiji. Druga slika (u perivoju dvorca) sadrži uglavnom veliki ljubavni dvopjev između Marine i Samozvanca. Četvrti čin sadrži također dvije slike. Prva je u velikoj dvorani Kremlja. Car je s bojarima.

Ulazi Pimen i pripovijeda o čudu koje se dogodilo na grobu ubijenog carevića Dimitrija: jedan je slijepi pastir, slušajući naređenje carevića koji mu se prikazao u snu, otišao na grob i tamo progledao. Za uznemireni, nespokojni, užasnuti carev duh to je nov, fatalan udarac. Boris je ponovo žrtva halucinacija, u silnom uzbuđenju njegovo se srce cijepa, i on umire. Ali njegovom smrću opera ne završava. Posljednja slika vodi gledaoca u srce naroda, koji iskaljuje svoj bijes na bojarima i prijeti smrću Borisu. Kakve li razlike između ugođaja na početku prologa i ovog u posljednjoj slici cjelokupnog djela! Narod nije više poslušna gomila koja mora moliti da zločinac sjedne za prijestolje; on je sada zbacio okove, svjestan je svoje snage i polazi, vođen Samozvancem, da osvoji Moskvu i Kremlj.

U prikazivanju, ocrtavanju, tumačenju Borisove tragedije Musorgski je velik isto onako kao i kad izgrađuje likove iz naroda ili kad donosi sliku naroda kao jednodušne zajednice. Prizori teških duševnih patnji cara Borisa — čovjeka čije zločinstvo već od prvog njegova nastupa (krunjenje) ostavlja na njegovu sumornu licu pečat neizbježive tragične fatalnosti — izneseni su genijalnim uživljavanjem. Nezaboravan je doista prizor sa Šujskim (II čin), u kojem Boris, ubojica nevinog djeteta i nježan otac vlastite djece, postaje žrtvom svoga zlodjela; dok Šujski potanko opisuje ubojstvo malog Dimitrija i time umiruje Borisove sumnje i strahovanja za prijestolje, on u stvari u caru pogađa čovjeka koji ne može podnijeti oživljavanje uspomena na krvavu prošlost. Tu je već dan ključ za rasplet drame, i Musorgski je s neusporedivom umjetnošću, s velikim poznavanjem unutarnjeg života i psihičkog reagiranja, muzičkim sredstvima prikazao taj postepeni preobražaj, u kojemu je od moćnog vladara preostao samo bespomoćan čovjek ukliješten sve jačim, neuklonjivim prijekorima vlastite savjesti.

U *Borisu Godunovu* narod je drugi glavni junak. On se pojavljuje čas u obliku zajednice koja podnosi ugnjetavanje vlastodršca, ali zna i zbaciti jaram i vlastitim snagama potražiti put k slobodi, a čas u karakterističnim, sretno izabranim likovima (prizor u krčmi).

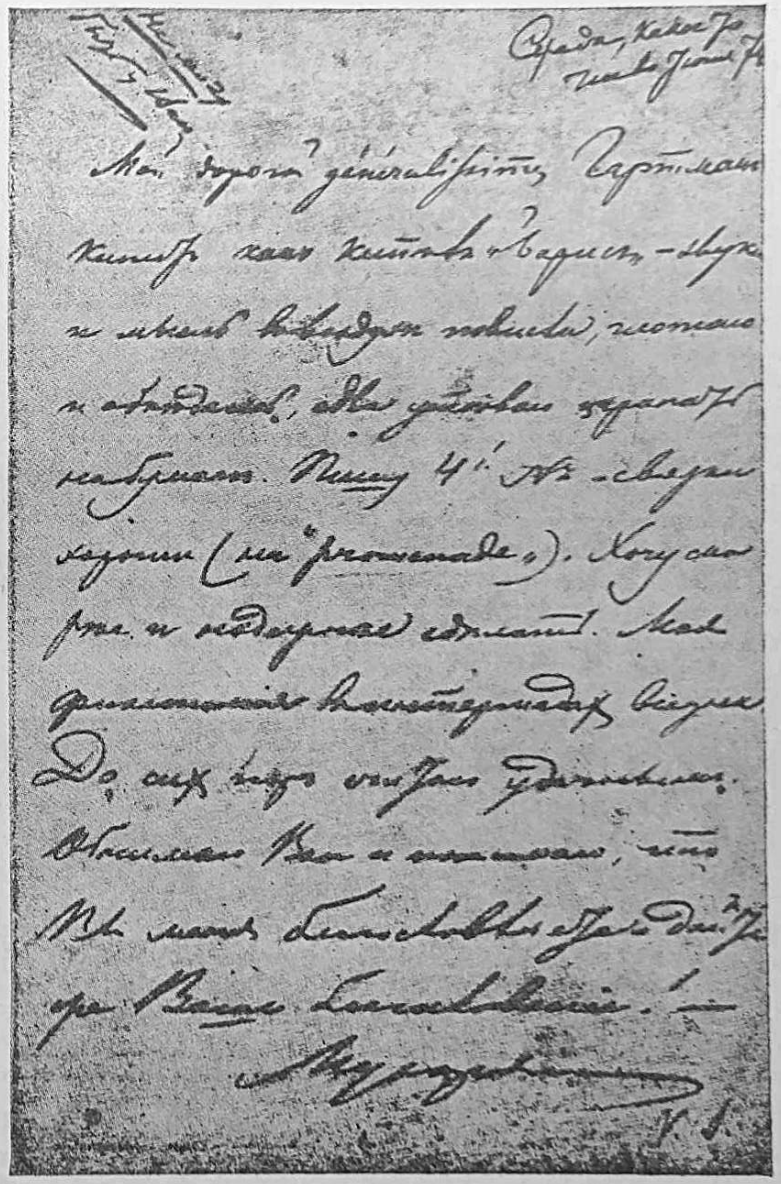
Velika je zasluga Musorgskog što je raznolikost karaktera i situacija umio muzički jasno razgraničiti, služeći se različitim sredstvima, od deklamacije, koja se više ili manje udaljuje od intonacije govora, do naglašene arioznosti. Mirni, recitativni muzički jezik Pimenov sasvim je drukčiji od uzbudljive deklamatorike Borisove, koja se na mahove pretvara u grčevite krikove oboljela duha, ili od tipično narodnog prizvuka u nastupima monaha skitnica (za koje je Musorgski iskoristio i prave narodne napjeve), ili pak od osebujnog »zbornog recitativa« (Keldiš), kojim se Musorgski služi u realističkom crtanju kolektiva (u prvoj slici prologa).

Musorgski je uspješno proveo muzičku karakterizaciju pojedinih likova. Ali on to nije učinio samo na općenit način već se poslužio i karakterističnim temama, koje upotrebljava lajtmotivski. Te se teme ne odnose samo na likove već i na karakteristična stanja, odnosno situacije.

Remek-djelo Musorgskog u trijumfu je obišlo svijet. Ali ne sasvim u obliku koji mu je dao autor. Postoje, naime, dva *Borisa Godunova*.

Kad je nakon smrti Musorgskog Rimski-Korsakov preuzeo sve pokojnikove rukopise, njemu je bilo do toga da *Boris Godunov* opet započne život na pozornici. Stoga ga je temeljito pregledao i revidirao. Rimski-Korsakov je tom revizijom svakako učinio veliku uslugu svomu negdašnjem suborcu. Ali pomoć

koju je Korsakov pružio mrtvom Musorgskom bila je nalik na dvosjekli mač. Ta su dva kompozitora imala sasvim različite umjetničke temperamente Rimski-Korsakov je uz to prošao strogu, disciplinirani školu sveukupne teorije muzičke kompozicije, dok je Musorgski stvarao povodeći se više za svojim revolucionarnim ali genijalnim nagonom; on se nije obazirao na pravila, već na svoje nepogrešivo unutarnje osjećanje umjetničke istine. Otuda je jasno kako je Rimski-Korsakov, objašnjavajući svoj postupak pri redigi-



Rukopis M. Musorgskog

ranju, mogao napisati da je u djelima Musorgskog nailazio na »apsurdne harmonije, očito nelogične modulacije i ne baš sretnu instrumentaciju«. Na putu osvajanja novih tekovina u muzičkom izrazu Korsakov nije mogao slijediti Musorgskog. Nije stoga začudno što je Korsakov, uostalom u dobroj namjeri, mijenjao mnoga mjesta u *Borisovoj* partituri. Usporedba originala i Korsakovljeve redakcije u tom je smislu veoma poučna. Razlike između partitura Korsakova i Musorgskog počele su izazivati sve više interesa u muzičkom svijetu. Bilo ih je koji su veoma osuđivali Korsakova, ne uviđajući svrhu za koju je on pošteno i iskreno radio. Postepeno sve su češći bivali glasovi o ponovnom izvođenju *Borisa Godunova* u njegovu prvobitnom obliku. U Sovjetskom Savezu to je konačno i bilo omogućeno (Moskva, 1927).

Boris Godunov izvršio je velik, snažan utjecaj na noviju evropsku muziku, osobito u vrijeme kad su mnogi umjetnici željeli da se otrgnu od pritiska snažne Wagnerove ličnosti. U zdravom reagiranju evropske muzike na loše strane vagnerijanskog epigonstva remek-djelo Musorgskog jedna je od najznačajnijih pojava.

Na svojoj drugoj velikoj operi, *Hovanščini*, radio je Musorgski prilično dugo, od 1872. do smrti, ali je nije završio. Učinio je to Rimski-Korsakov, i opera je prvi put izvedena 1886.[141]

Libreto *Hovanščine* napisao je sam kompozitor, na poticaj Stasova, uz temeljito proučavanje povijesnih rasprava i dokumenata. Za to svoje djelo Musorgski je građu uzeo također iz jednog kritičnog razdoblja ruske povijesti. Na pozornicu je iznio krvavi spor koji je potkraj XVII st. izbio između reakcionarnih feudalnih snaga stare Rusije i pristaša naprednijeg pravca, koji će pod vodstvom Petra Velikog pokušati preobraziti zemlju. U središtu radnje nalazi se urota kneza Hovanskog, koji želi svrgnuti još sasvim mladog Petra i postaviti na prijestolje svoga sina Andreja; ali namjera mu ne uspijeva, i on stradava. Konzervativnu, zaostalu stranu predstavljaju u *Hovanščini* čete tzv. strijelaca, povlaštenih vojnih jedinica koje su se pod vodstvom Hovanskog opirale bilo kakvim reformama. Žestoki neprijatelji reformi bili su i vjerski fanatici, tzv. raskoljnici. Međutim, pobjeda naprednijih snaga ugušila je opoziciju strijelaca i raskoljnika, koji su tada u masama oduzimali sebi život. Njihovo nestajanje simbolički obilježuje početak novih vremena.

Musorgski je *Hovanščinu*[142] nazvao narodnom muzičkom dramom. I doista, narod je u njoj važan element radnje. On je ovdje bogato predstavljen: strijelci, raskoljnici, kmetovi, svi oni govore jezikom koji ih najbolje karakterizira, i prema tome pridonose dojmu šarolikosti i bujnosti scenskog i muzičkog života. U njihovim napjevima odjekuje prizvuk folklora, a katkada i kakav citat iz narodnih pjesama.

Opera *Soročinski sajam* (prema Gogolju), započeta 1875, oštra je oprečnost i *Borisu* i *Hovanščini*. To je komična opera, tačnije (po riječima samog Musorgskog), prva ruska komična opera. U njoj nema monumentalnosti ni tragične veličine. Vedrina i optimizam, izraženi u skromnijem okviru ali s mnogo kolorita, vladaju tim djelom. Radnja se zbiva u Ukrajini; da bi što vjernije dočarao ambijent, Musorgski je temeljito proučavao ukrajinski folklor i široko ga iskorištavao.

[141] U naše doba *Hovanščinu* je prema skicama Musorgskog dovršio i instrumentirao i B. Asafjev.

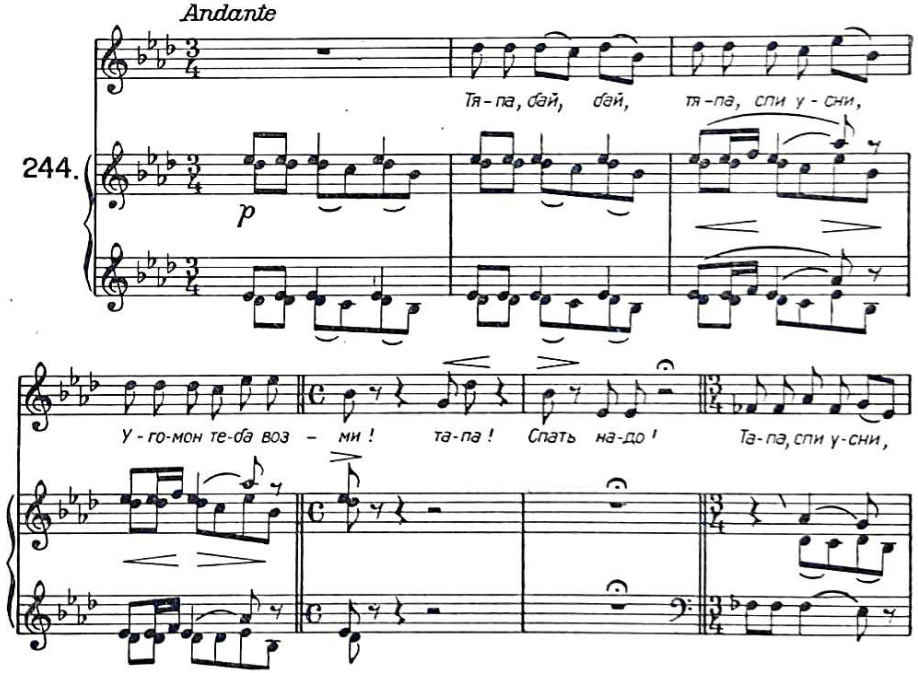
[142] Prezirni izraz *hovanščina* potječe od samog Petra Velikog, koji je pod njim razumijevao sklop spletaka i nasilnih pothvata u kojima su kneževi Hovanski vodili glavnu riječ (usp. kod nas izraz *glembajevština*, stvoren da označi mentalitet i postupke Krležinih junaka Glembajevih).

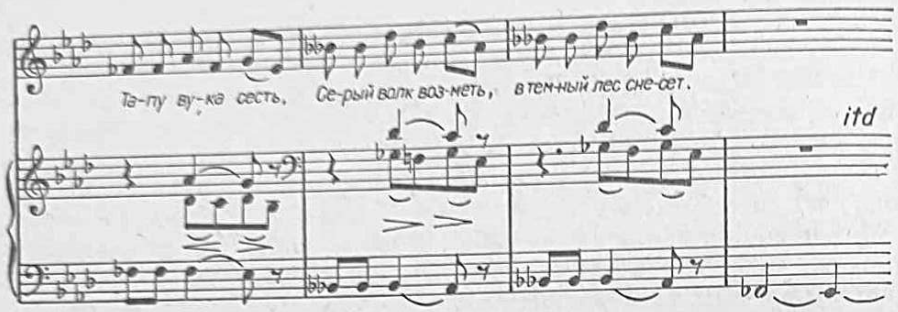
Ni to operno djelo nije kompozitor dovršio. Pregledao ga je i dokončao Cui uz djelomičnu suradnju A. Ljadova, pa je *Soročinski sajam* prvi put bio izveden 1917. Kasnije je N. Čerepnjin obavio novu reviziju; naposljetku, još jednu, ali mnogo vjerniju, izvršili su P. Lamm i V. Šebalin, oslanjajući se strogo na rukopise i skice.

Drugoj skupini djela Musorgskog pripadaju pjesme za glas i klavir, među njima i tri čuvena ciklusa: *Dječja sobica, Bez sunca, Pjesme i plesovi smrti.*

U komponiranju popjevaka Musorgskog su vodili isti oni opći principi kojima se rukovodio u svom stvaranju. I na tom području istina je bila glavni njegov cilj. Velik psiholog, on je u prvom redu tražio od književnog teksta da realistički osvijetli bilo koju stranu života, ali je pri tom težio i k sve jačem produbljivanju i proširivanju tematike. Ugledajući se u nastojanja Dargomižskog, on je svojim pjesmama obuhvatio razne narodne slojeve i dao muzičke portrete likova koji ih najuspješnije predstavljaju. Raznovrsne u elementima koji ih prožimaju — ti se elementi kreću od balade do groteske, od plesa do uspavanke, od vedre životne svjetlosti do mračnog pesimizma, od djetinje naivnosti i nestašluka do parodije i satire — pjesme Musorgskog bliske su narodnom muzičkom izražaju, iz kojega prirodno izviru.

Sve osobine Musorgskog kao kompozitora solo-pjesama i dubokog psihologa susrećemo u njegovu izvanredno uspjelom ciklusu *Dječja sobica* (1868—1872). Vođen ljubavlju prema djeci i silnom sposobnošću uživljavanja, u tom djelu na vlastiti tekst istakao je nekoliko veoma sretno izabranih trenutaka iz svakidašnjice djeteta, opisujući jedno za drugim radosti, iznenađenja, živahnost, prkos, ljutnju i umornost mališana. Uvjerljivim recitativnim jezikom Musorgski je uspješno dočarao osebujnost dječjeg govora, dok je naglošću kontrasta naglasio neočekivanost prijelaza iz jednog duševnog stanja u drugo, karakterističnu za reagiranje djeteta na izvanjske događaje. Evo početka uspavanke *S lutkom,* u kojoj se zamjećuje i izvornost harmonije Musorgskog:



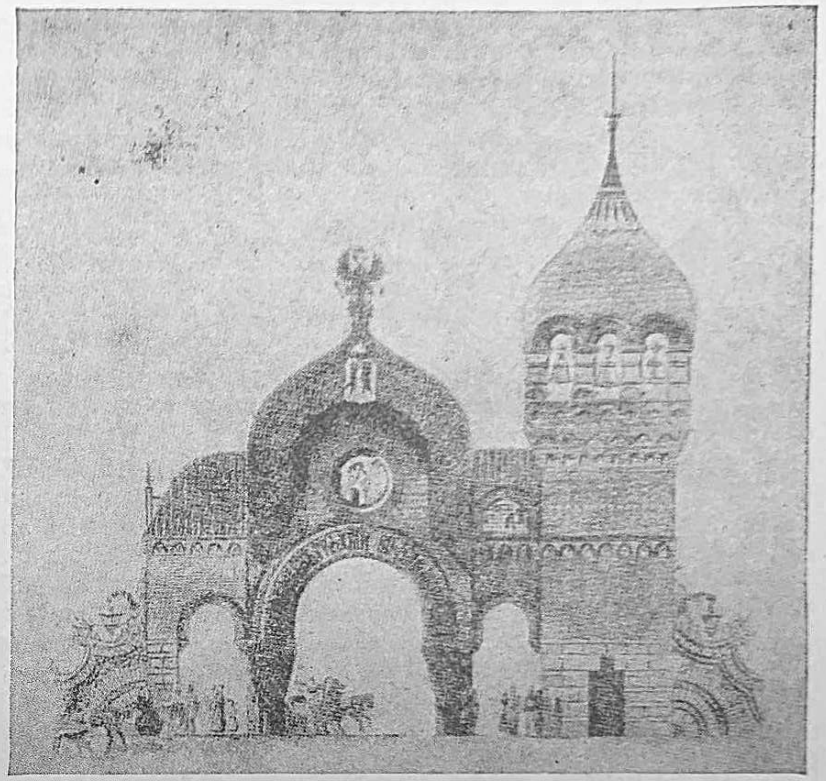


Sasvim su drukčija ostala dva ciklusa popjevaka napisana na tekstove pjesnika A. Goleniščeva-Kutuzova. Ciklus *Bez sunca* (1874) nastao je u doba, kad je Musorgski proživljavao unutarnju krizu, koja se javila kao posljedica sve intenzivnijeg osjećaja osamljenosti i razmimoilaženja među suborcima. Ali ta kriza nije isključivo subjektivnog karaktera; u njoj se ogleda i potištenost ondašnjih intelektualnih krugova u Rusiji zbog političkog pritiska reakcionarnih vlastodržaca, koji je onemogućivao ostvarivanje demokratskih ideala. Mračni krug kompozitorovih misli i doživljavanja odražen je u tom ciklusu vrlo sugestivno, na bazi jake upotrebe kromatike i tonalne nestalnosti. Tmurna tragičnost obavija i treći ciklus, *Pjesme i plesovi smrti* (1875—1877). U četiri dramatske slike te neobične zbirke dao je Musorgski četiri potresna ugođaja povezana istovetnošću glavnog protagonista — smrti. Osebujni *Trepak* iznosi — na široko variranom plesnom ritmu — viziju o seljaku koji u pripitom stanju, osluškujući zavodljive riječi što mu ih smrt šapće, ide kroz snježnu mećavu sve dalje od svoje kuće, a sve bliže šumi, u kojoj će na mekanu, bijelu ležaju zauvijek zaspati. Ciklus završava pjesmom baladnog karaktera *Vojskovođa*: nakon bitke i pobjede vojskovođa na konju vrši smotru svojih vojnika; ali vojnike predstavljaju nepregledni redovi palih ratnika, a na konju pri mjesečevu svjetlu sjedi smrt, nepobjedivi strateg.

Uz ta tri izvanredno uspjela ciklusa napisao je Musorgski i oveći broj pojedinačnih pjesama, u kojima se sve njegove iznimne osobine kompozitora solističke vokalne muzike u potpunosti ispoljavaju. Takve su pjesme *Kalistrat, Seljakova uspavanka, Hopak, Zaboravljeni, Buha, Sjemeništarac, Deran, Noć* i dr.

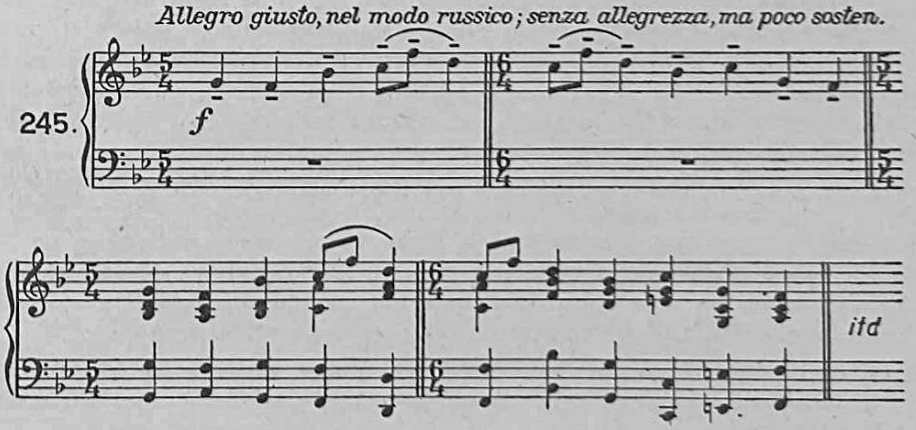
Među instrumentalnim radovima umjetnikovim dva su već odavna stekla široku popularnost: ciklus *Slike s izložbe* za klavir i *Noć na Golom brijegu* za orkestar.

Slike s izložbe (1874) duguju svoj postanak posmrtnoj izložbi crteža i akvarela kompozitorova vjernog prijatelja arhitekta V. Hartmanna, koja je na Musorgskog ostavila dubok dojam. Osjetivši da bi sadržaj nekih slika mogao biti na svoj način izražen sredstvima muzičke umjetnosti, izabrao je deset karakterističnih radova Hartmannovih i načinio ih ishodištem uspjelog, veoma privlačnog djela. Sadržajno, pojedini odlomci te kompozicije tvore zanimljive kontraste i pripadaju raznolikim područjima: to su čas fantastične slike (*Gnomus, Koliba na kokošjim nogama*), čas prizori iz života (*Igra djece u perivoju Tuilerija, Bydlo, Samuel Goldenberg i Schmuyle, Trg u Limogesu*), čas oživljavaju epske veličine u prošlosti (*Velika vrata u Kijevu*). Ciklus otvara



Uz *Slike s izložbe* M. Musorgskog. Među izloženim slikama V. Hartmanna: *Velika vrata u Kijevu*

karakterističan stavak nazvan *Promenade (Šetnja)*, koji se i kasnije javlja među pojedinim slikama te je donekle element spoja, jedinstva u toj kompoziciji:



Slike s izložbe, jedno od najznatnijih djela ruske klavirske literature, odaju kompozitorov bogat dar zapažanja, smisao za živopisnost i humor, za iskorištavanje specifično klavirskog kolorizma. Kolorit u tom djelu naveo je već nekolicinu kompozitora na pokušaj da ga prerade za orkestar. U tome je najbolje uspio francuski majstor Maurice Ravel, u čijoj su blještavoj obradbi *Slike s izložbe* postale stalnim sastavnim dijelom svjetskog simfonijskog repertoara.

Poput pravog umjetnika realista Musorgski je — za razliku od svojih suboraca — rijetko obrađivao fantastične motive. Učinio je to svega nekoliko puta: u *Slikama s izložbe* i u simfonijskoj pjesmi *Noć na Golom brijegu* (1867—1875). To djelo, koje se danas izvodi u redakciji Rimski-Korsakova, duboko je nacionalno i u sadržaju, i u muzičkim osobinama. Tu na osebujan način živi ruski folklor u širokom smislu riječi: *Noć na Golom brijegu* zapravo je tonski prikazana sablasna noć, u kojoj demoni i duhovi iz narodne fantazije orgijaju dok ih prvi zvuci seoskih zvona ne raspršе. Izvornost melodičke misli, upornost ritmova i bogato prelijevanje instrumentalnih boja tvore čar toga popularnog djela Musorgskog.

U krugu »Petorice« Musorgskom pripada jedinstveno mjesto genija i revolucionara. Svim snagama zagovarajući zdrav umjetnički realizam, odbijajući daleko od sebe sve što se moglo izroditi u bezidejni formalizam, on je duboko crpao iz života, uvijek težeći da životnu istinu učini što bližom, jasnijom, poučnijom. Sredstva kojima se pri tom služio nova su i svježa. U svoje vrijeme nepriznat i neshvaćen, on je tek kasnije, u XX st. uspio objaviti svu svoju veličinu i pokazati kako je daleko za sobom ostavio svoje suvremenike. Narodan do dna svojih rodoljubnih i umjetničkih osjećaja, velik graditelj nezaboravnih likova na pozornici i izvan nje, Musorgski pripada i onim krupnim evropskim umjetnicima koji su izvršili mnogostruk utjecaj. Dok su osebujnosti njegove smjele ali i veoma izrazite harmonije izazvale budnu pažnju Debussyja i francuskih kompozitora oko njega, vokalni je realizam Musorgskog blagotvorno utjecao na stvaralaštvo Leoša Janáčeka i onih (pretežno slavenskih) muzičara koji su u Musorgskom s pravom gledali uzor, vodiča koji će im pomoći da nađu put do što prisnijeg stapanja Istine i Ljepote.

Čajkovski. Govoreći o Petorici istakli smo da su se njeni članovi u doba svoga zajedničkog istupanja borili za pobjedu nacionalnog smjera u ruskoj muzici, suprotstavljajući svoje težnje akademizmu i zapadnjaštvu Rubinsteina i tzv. moskovske škole. Podvojenost Moskve i Petrograda, narodnjaka i zapadnjaka, nesumnjivo je na muzičkom sektoru postojala. Ali njezino previše oštro naglašavanje u mnogim priručnicima muzičke historije imalo je za posljedicu nepravilan stav historičara prema jednom od najvećih umjetnika koje je do danas dala ruska muzika. Oni su htjeli da petrogradskom kružoku Balakireva suprotstave kompozitora iz moskovskog tabora koji će se po obilježjima svoga stvaralaštva temeljito razlikovati od članova Moćne gomilice i očitovati značajne veze s muzikom Zapadne Evrope, otkrivajući uz to originalnost invencije i uravnoteženost formalno-sadržajnih elemenata.

Izbor je pao na P. I. Čajkovskog, kojega su prilično bučno proglasili glavom moskovske škole, čvrstim bedemom zapadnjaštva i antipodom umjetnika iz Petrograda.

Međutim, iza tih tvrdnji nema mnogo istine. Ona se sva svodi na to da je Čajkovski doista po svom umjetničkom temperamentu drukčiji od Petorice. On ne ističe onako snažno kolorit poput Rimski-Korsakova ili Borodina, ne iskorištava elemente narodne mitologije i ne zanosi se folklorom ruskog Istoka, već daje prednost tzv. apsolutnim oblicima pred programnima (iako i u apsolutne oblike unosi programne crte). Ali to je uglavnom sve. »Čajkovski ne pokazuje težnja za stvaranjem u duhu ruskog muzičkog folklora niti se služi citatima« — naglašavali su oni koji su po svaku cijenu htjeli da Čajkovski ostane u taboru koji su mu namijenili. I to je krupna laž. Duh ruske muzike zamjetljiv je u kompozicijama toga umjetnika kao i u djelima Musorgskog ili Rimski-Korsakova. A što se tiče citata, i njih ima, i to u najkrupnijim majstorovim radovima.

Ti koji bi u njemu htjeli uzdići Evropejca nad njegovu nacionalnoumjetničku pripadnost zacijelo nisu pročitali ovaj odlomak napisan umjetnikovom rukom, u kome sam Čajkovski donosi nedvojbeno rješenje spora: »Ruski elementi u mojoj muzici, tj. harmonijski i melodijski postupci srodni onima iz narodnih pjesama, posljedica su okolnosti što sam odrastao u zabitnu kraju i već se od najranijeg djetinjstva napajao neobjašnjivom krasotom karakterističnih osobina ruske narodne muzike, što strastveno ljubim ruska obilježja ma gdje se pojavila, što sam, jednom riječju, Rus u najpunijem smislu te riječi.« Zar to ne bi bili mogli potpisati Balakirev i njegovi suborci?

Petar Čajkovski rodio se 1840. u mjestu Votkinsku na Uralu. Školsku naobrazbu stekao je u Petrogradu, gdje je stupio u službu ministarstva pravde, baveći se uz to muzikom. God. 1862. odlučuje da se sasvim posveti toj umjetnosti te se upisuje u tek osnovani petrogradski konzervatorij. Slijedeće godine napušta državnu službu. God. 1865. završava Čajkovski muzički studij kao jedan od prvih apsolvenata tog zavoda, a slijedeće godine ostavlja Petrograd i odlazi u Moskvu na poziv N. Rubinsteina da u tamošnjem ogranku Ruskog muzičkog društva (kasnije konzervatoriju) predaje teoriju muzike. U Moskvi mnogo i napregnuto radi. Komponira, djeluje kao pedagog te piše *Osnove nauke o harmoniji*. Uz to vrši i funkciju muzičkog pisca i kritičara (1872—1876), pri čemu se odlučno zalaže za napredne ideje, žigoše rutinu i virtuozitet za kojima stoji puka bezidejnost, te diže glas u obranu ruske opere, koju su uprave kazališta zanemarivale.

Međutim, Čajkovski proživljuje tešku duševnu krizu. On neodoljivo žudi za stvaranjem, ali uvida da pedagoški rad i pripremanje za nj nužno koče takve težnje. Život mu uskoro donosi jedinstveno rješenje.

Već 1876. počela se za djela Čajkovskog, posredstvom N. Rubinsteina, zanimati i njima se oduševljavati Nadežda v. Meck, veoma imućna ljubiteljica umjetnosti, osobito muzike. Ona je razumjela umjetnikovu potrebu za nezavisnošću i visoko ocijenila njegove stvaralačke sposobnosti te mu je stavila na raspolaganje svotu od 6000 rubalja godišnje, koju mu je godinama isplaćivala. Ali nije u tome jedina neobičnost; ta žena nije nikada razgovarala s Čajkovskim. Po njezinoj izričitoj želji jedina veza među njima bijaše opširno dopisivanje,[143] dragocjen izvor za upoznavanje Čajkovskog kao čovjeka i kao umjetnika. Duhovna veza s Nadeždom v. Meck značila je za Čajkovskog moralnu potporu i poticaj na stvaranje. Potpuno slobodan, Čajkovski često putuje, osobito zimi, koju provodi u Italiji, Francuskoj i Švicarskoj.

U slobodi stvaranja kompozitorove su snage dalje sazrijevale. Nižu se tada znatna djela: četvrta simfonija, opera *Evgenij Onjegin*, violinski koncert, koncert za klavir i orkestar u G-duru, klavirski trio u a-molu.

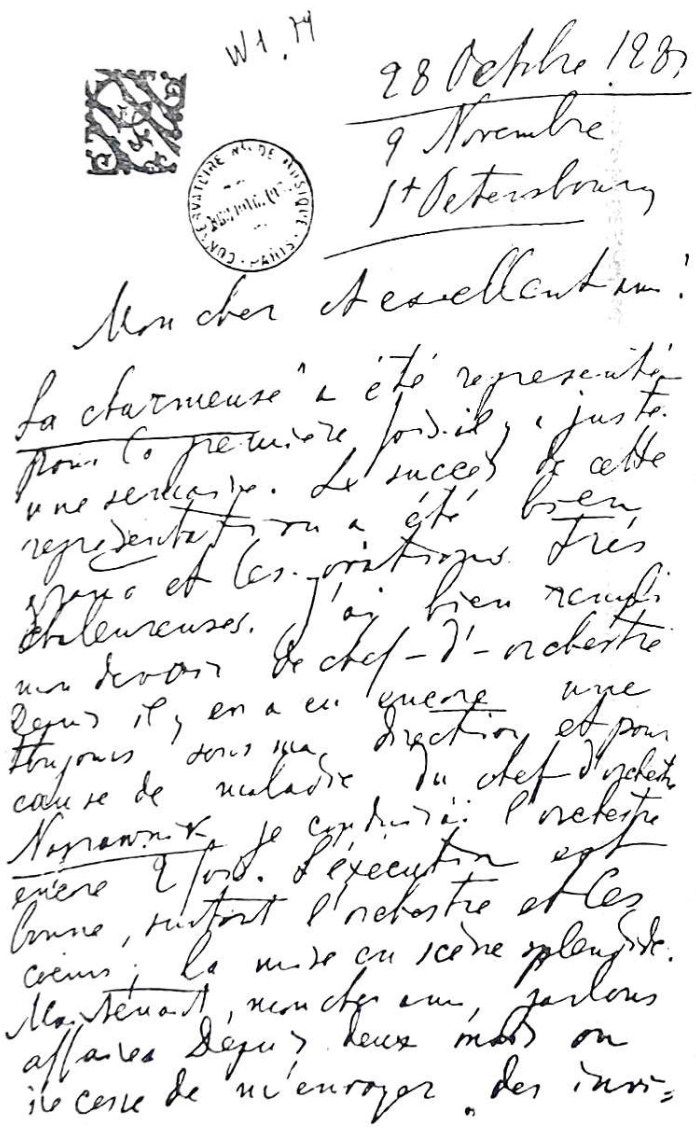
Oko 1885. Čajkovski napušta nestalnost boravišta i nastanjuje se u blizini mjesta Klin (od 1892. u samom Klinu, gdje je njegov dom nakon umjetnikove smrti pretvoren u muzej). Tada počinje javno nastupati kao dirigent vlastitih djela, ne

[143] Obj. 1934—1936. u Moskvi u tri sveska.

samo u domovini već i izvan nje. Njegove koncertne turneje po Evropi i Americi pretvaraju se u prava slavlja. U Rusiji je svakako najpopularniji od svih domaćih kompozitora; njegovu se utjecaju mladi kompozitori teško mogu oteti.

No baš tada, na vrhuncu umjetničke moći i priznanja svjetske javnosti, njegov se život naglo prekida. Pošto je u posljednjem stvaralačkom razdoblju dao remek-djela kakva su peta i šesta simfonija i opera *Pikova dama*, nagovijestivši nov procvat stvaralačkih sila, Čajkovski se u jesen 1893. razbolio u Petrogradu od kolere i umro. Desetak dana prije smrti ravnao je u ruskoj prijestolnici prvom izvedbom šeste simfonije, osebujnog djela, u kojemu kao da je umjetnik, kroz grčevitu bol posljednjeg stavka, predosjećao približavanje tragedije...

U umjetničkoj ostavštini Čajkovskog, velikoj i bogatoj, nalaze se djela s mnogih muzičkih područja: opere, baleti, simfonije, simfonijski radovi programnog karaktera, koncerti, suite, klavirske i komorne kompozicije, pjesme.



Rukopis P. Čajkovskog

U svakoj od tih skupina ima veći ili manji broj djela karakterističnih za osvjetljivanje umjetničkog lika kompozitorova. Ali onu skupinu u kojoj se stvaralački portret Čajkovskog najpotpunije ocrtava predstavljaju svakako njegove simfonije.

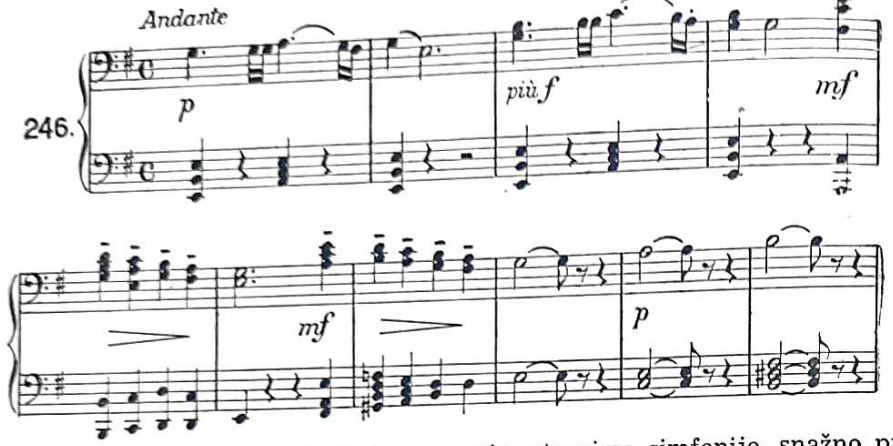
U sadržajnosti i oblikovanju tih djela pomaljaju se jarko obasjana sva obilježja umjetnosti Čajkovskog: njegov čisti lirizam, njegovo doživljavanje životne i umjetničke stvarnosti u obliku naglašenih dramatskih sukoba s jakim dinamičkim kontrastima, filozofska pozadina odvijanja muzičkog tkiva, konkretiziranje muzičke misli u okviru svima pristupačnih elemenata plesa i popijevke.

U vremenu od 1866. do 1893. napisao je Čajkovski šest simfonija. Sve one nisu na jednakoj visini; u njima se ogleda postepenost umjetnikova sazrijevanja, prijelaz od lirskog meditiranja i ocrtavanja ugođaja iz prirode i života k sve napetijoj, intenzivnijoj dramatici, u koju ulaze crte tragične fatalnosti. U tom smislu prednost pripada skupini posljednjih triju simfonija, koje vode k vrhuncu majstorov simfonizam. U prve tri simfonije dolazi već do izražaja umjetnikovo nastojanje da pomoću karakterističnih melodičkih i ritmičkih formula, koje se navraćaju u pojedinim stavcima, pridonese cjelovitosti, jedinstvu umjetničke koncepcije simfonijskog djela. U toj skupini susrećemo i programnost, koja će se, skrivena ili povučena, ispoljiti u izvjesnom broju umjetnikovih orkestralnih kompozicija.

Četvrta simfonija (1877), u f-molu, prva od velikih simfonija Čajkovskog, veoma je poučna. U njoj kompozitor prvi put snažno iznosi antitezu čovjeka i sudbine, pred kojom nema spasa. Ali, iako to djelo nosi duboke tragove subjektivne ispovijesti iz doba kad je Čajkovski proživljavao tešku duševnu krizu, ono odražava i njegovo postepeno ozdravljenje. Što dalje, tkivo simfonije sve više napušta osamljenost nesretnog pojedinca i prelazi na tumačenje njegova odnosa prema sredini koja ga okružuje i u kojoj napokon nalazi utjehu: umjetnik zalazi u narod i okrepljuje se u nepatvorenoj radosti i iskrenosti kolektiva. Čajkovski nije običavao davati analize svojih djela. Tome se redovito protivio. Ali kad je riječ o četvrtoj simfoniji, koju je pod natpisom »Mom najboljem prijatelju« posvetio Nadeždi von Meck, moramo istaknuti kako se ipak našao ponukanim da svojoj poštovateljici u jednom pismu opširno objasni sadržajnu stranu svoga djela. Komentirajući karakter i smisao uvodne teme, Čajkovski izlaže svoju omiljelu tezu:

»To je fatum, to je ta kobna moć koja priječi da težnja za srećom dođe do cilja i ljubomorno nadzire da blaženstvo i mir ne budu potpuni, bez oblaka; poput Damoklova mača visi ona nad glavom i neprekidno, postojano truje dušu. Ona je nepobjediva, nju nećeš nikada svladati. Ne preostaje ti drugo već da se primiriš i predaš neplodnom tugovanju.«

Više od deset godina kasnije piše Čajkovski svoju petu simfoniju (1888), u e-molu. »Potpuno pokoravanje sudbini... Sumnje, tugovanja, prijekori...« — stoji u zapisima Čajkovskog u vezi s postankom toga djela. Takvi izrazi daju naslućivati da se peta simfonija sadržajno kreće u idejnom krugu srodnom iz četvrte. A to je i tačno. Nit koja se provlači kroz tkivo simfonije predstavlja ideju o sudbini koja progoni čovjeka i pogađa ga onda kad najmanje na nju misli. Ta se muzička zamisao javlja odmah na početku simfonije, u obličju gotovo posmrtne koračnice, u hladnom, mračnom, niskom registru klarineta:

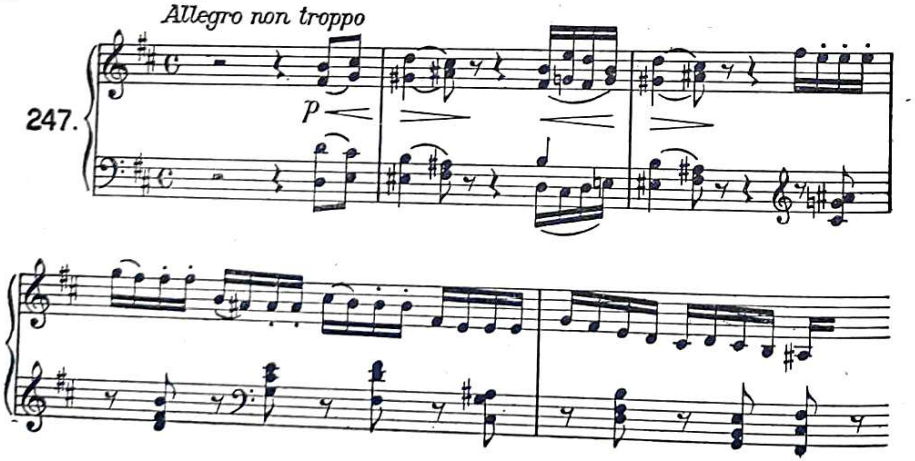


Navedena osnovna tema pojavljuje se u svim stavcima simfonije, snažno pridonoseći jedinstvu partiture. Ali njezin se izgled mijenja. To nije više jezivi, uvijek isti zov limenih instrumenata iz četvrte simfonije; temeljna misao pete simfonije povezana je čas s jednom, čas s drugom skupinom instrumenata. Osim toga, ona igra posebnu ulogu u finalu: u tom stavku, koji, kao i u prethodnoj simfoniji, donosi oličenje životne pobjede, »sudbinska tema«, u svijetlom duru, poprima obrise i ugođaj svečane koračnice, živo simbolizirajući svojom preobrazbom potrebu za svladavanjem svega što ugrožava životnu snagu.

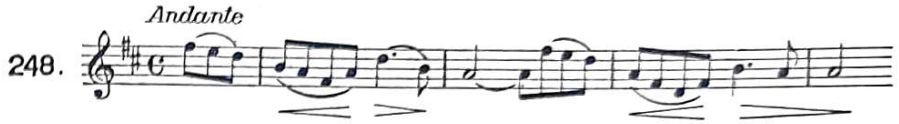
O šestoj simfoniji, u h-molu (1893), sam je Čajkovski govorio da je to njegovo najiskrenije djelo, u koje je unio svu svoju dušu. I posljednja majstorova simfonija ima svoj program, ali on je, po autorovoj želji, ostao nepoznat. Čajkovski je tu svoju najznačajniju orkestralnu kompoziciju htio nazvati »programnom simfonijom«; kasnije je od toga odustao te je na prijedlog svoga brata Modesta prihvatio za nju naziv *Patetična simfonija.*

U tom se jedinstvenom djelu otkriva sav umjetnički lik Čajkovskog, sva dramatičnost njegove životne borbe, čežnja za mirom i sabranošću, prepuštanje lirskim zamasima i elegičnosti, duboka bol nad uzaludnim traženjem pune sreće. Specifičnost sadržajnosti *Patetičke simfonije* nagnala je autora i na osebujnu formalnu koncepciju djela.

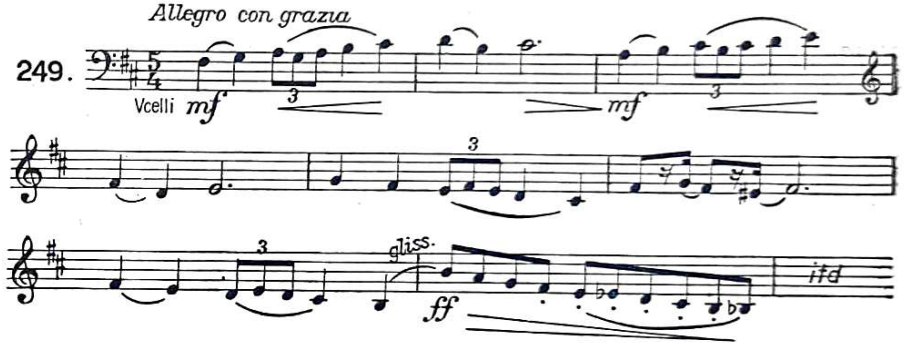
Prvi stavak stvoren je na oprečnosti između sažete glavne teme, nabijene zgusnutom energijom:



i raspjevane širine sporedne teme, koja poprima značenje gotovo samostalne lirske epizode (ona se javlja i u novom, polaganijem tempu):



U provedbi (srednjem dijelu prvog stavka) razvija Čajkovski potresan prizor silne dramatičnosti i osjećajne napregnutosti. Za ovako napetim stavkom, ispunjenim intenzivnom borbenošću, ne slijedi uobičajeni simfonijski adagio, već odah, olakšanje, koje donosi »allegro con grazia« sa svojom izvornom, dražesnom 5/4-melodijom:



No i u tom se stavku javlja odraz sjete iz prethodnog. Treći je stavak osebujan i sadržajno i formalno. On je u prvom redu opsežan, mnogo opsežniji nego redoviti skercozni simfonijski stavci. Njegov sadržaj poprima karakterističnu fizionomiju uslijed veoma invencioznog prepletanja gotovo fantastičnih elemenata i upornog ritma koračnice, čija melodija ima oštre, uglate obrise. Ni finale toga djela ne podudara se s uobičajenim pojmom završnog stavka simfonije, koji je ponajčešće pisan u brzom tempu, s naglašavanjem lakoće, vedrine i životnog optimizma. U tom pogledu finale šeste simfonije ne nalikuje na finale četvrte i pete simfonije, u kojima ipak životno načelo odnosi pobjedu. Ovdje se umjetnik prepušta osjećaju teške, neumitne tragike, čiju beznadnost nagoviješta već oznaka tempa: adagio lamentoso.

Ostalim orkestralnim djelima Čajkovskog pripadaju *Romeo i Julija* (1869, prerađena 1870. i 1879), *Bura* (1873), *Francesca da Rimini* (1876), *Manfred* (1885), *Hamlet* (1888), popularna uvertira *1812* (1880), povezana uz Napoleonov poraz u Rusiji, poznati *Talijanski capriccio* (1880), napisan pod dojmom dodira s talijanskim folklorom, serenada za gudački orkestar i dr.

Čajkovski je i jedan od osnivača koncertantne muzike u Rusiji. Tom je području posvetio niz radova: klavirske koncerte u b-molu (1875), G-duru (1880) i Es-duru (1892—1893), od kojih je posljednji jednostavačan, možda i nedovršen, nadalje *Koncertnu fantaziju* za klavir i orkestar (1884), violinski koncert u D-duru (1878) i *Varijacije na temu iz rokokoa* za violončelo i orkestar u D-duru (1876). Među tim kompozicijama najznatnije su klavirski koncert u b-molu, monumentalan, blještav i efektan, bogat dinamikom, ali i prožet

intimnim lirizmom i izrazitom ritmikom, koji ponegdje najavljuju blizinu folklora (po jedan ruski narodni napjev ukusno je upotrijebljen u prvom i trećem stavku), i violinski koncert, bogat melodikom koja iskorištava sve registre instrumenta.

U svojim koncertima Čajkovski piše i bravurozne, virtuoske odlomke, ali ih ne tretira kao istaknute samostalne epizode, u kojima bi virtuozitet bio sam sebi svrhom, već ih ukopčava u opći tok koncertnog tkiva, ispunjavajući pomoću njih ponajčešće prijelaze, mostove između značajnijih dijelova cjeline.

Čajkovski je radio i na polju komorne i klavirske muzike. Među njegova komorna djela pripadaju četiri gudačka kvarteta (1871—1876), od kojih je najpoznatiji prvi, u D-duru, s popularnim narodnim napjevom u polaganom stavku. Značajan komorni rad umjetnikov je klavirski trio u a-molu (1882). Posvećen uspomeni Nikolaja Rubinsteina, on nosi jasno tragove elegičnosti i tuge. Visoku vrijednost ima i gudački sekstet u d-molu, poznat pod nazivom *Uspomene na Firencu* (1890); u tom djelu privlači bogata samostalnost dionica, koja ponekad tvori tipične polifone procese (dvostruka fuga u finalu).

Klaviru je Čajkovski posvetio oveći broj radova. Izuzevši opsežnu sonatu u G-duru (1878), klavirske kompozicije ovog majstora uglavnom pripadaju području minijature s više ili manje naglašenim programnim obilježjima, kao i s očitim autorovim sklonostima za iskorištavanjem plesnih obrazaca, osobito valcera. No na mnogim stranama klavirskih djela Čajkovskog leži i pečat salonske sladunjavosti i izvjesne neizrazitosti. Ipak, i na tom području susrećemo originalne radove, kojima je Čajkovski izvršio velik utjecaj na svoje suvremenike u Rusiji i izvan nje. U red takvih kompozicija idu široko popularni ciklusi *Godišnja doba* i *Dječji album.*

Čajkovski je napisao velik broj solo-pjesama, u kojima nastavlja cjelokupnu tradiciju ruske popijevke iz prve polovine stoljeća. U nekim njegovim pjesmama prevladava izražavanje lirskih čuvstava s naglašenom pijevnom linijom; druge su kontemplativno-dramatskog sadržaja; za njih je karakteristično primjenjivanje deklamatornih elemenata. Posebnu skupinu tvore pjesme izgrađene na naglašenosti ritmičke, plesne podloge, osobito tročetvrtinske, valcerske. Čajkovski je, poput tolikih ruskih kompozitora, u nizu popjevaka pokušao obraditi i ugođaje iz tuđih sredina i tuđeg folklora: istočnjačkog, talijanskog, španjolskog, poljskog, ciganskog. Po formi su pjesme Čajkovskog ponajviše trodijelne.

Kao kazališni kompozitor Čajkovski je realistički gledao na operu, na njezinu radnju i na protagoniste muzičko-scenskog djela. Iako je imao stvarne koristi od proučavanja Wagnerove instrumentacije, on je odlučno zabacivao Wagnerovu opernu koncepciju, u kojoj filozofsko-simbolički elementi igraju tako istaknutu ulogu. On nije odobravao ni potčinjavanje glasa simfoniziranom orkestru, premda je usvajao zahtjev da orkestar na svoj način postane tumačem duševnih zbivanja i promjena u karakteru junaka. Čajkovskog nije mnogo privlačila ni velika opera sa svojom monumentalnošću i dekorativnošću, iako u njegovu opernom stvaralaštvu ima i takvih elemenata. On je težište opere postavljao na iznošenje intimne drame, koja se rađa iz duševnih sukoba. Prema tome, za nj će postati karakterističan tip lirske opere, koja se u drugoj polovini stoljeća i u Zapadnoj Evropi također sve češće pojavljuje i sve jasnije ocrtava. Nisu stoga slučajne simpatije Čajkovskog za operne

kompozitore kakvi su bili Gounod, Massenet, Delibes i, nadasve, Bizet, čiji je svježi realizam autor *Pikove dame* duboko cijenio.

Ali i na polju opere, kao i na području simfonije, Čajkovski nije odmah uspio da stvori djelo koje bi potpuno zadovoljilo njegov zreli umjetnički stav. Ne treba se stoga čuditi što je partiture svojih dviju prvih opera (*Voevoda,* 1868. i *Undina,* 1869) uništio. Nije bio zadovoljniji ni s *Opričnikom* (1872), dok je, naprotiv, *Kovač Vakula* (1874) za Čajkovskog već predstavljao jedno od njegovih najmilijih opernih djela. God. 1885. on je tu svoju komičnu operu, nastalu prema jednoj Gogoljevoj pripovijesti, preradio i dao joj novi naziv: *Čerevički.*

Međutim, tek u *Evgeniju Onjeginu* (1877—1878) postiže Čajkovski puno ostvarenje svojih težnja u izrađivanju muzičkog scenskog djela. Libreto, načinjen prema istoimenom Puškinovom romanu u stihovima, nije, dabome, mogao iskoristiti sve bogatstvo te Puškinove »enciklopedije ruskog života« (Bjelinski); radnja je ograničena na najnužnije, njezini su pokretači lirska čuvstva, proživljavanje kojih pretvara *Onjegina* u pravu intimnu psihološku dramu. Tri glavna lika u drami — Onjegin, Lenski i Tatjana — doživljavaju svaki svoju dramu: Onjegin odbija Tatjaninu ljubav; kad se nje ipak bude zaželio, bit će kasno jer će Tatjana ostati vjerna obavezama svoga braka. Lenski, zaneseni pjesnik, zaručnik Tatjanine sestre Olge, gubi život od ruke svoga prijatelja Onjegina zbog beznačajnog Onjeginova hira. Tatjana, sanjarsko stvorenje, koje je odjednom osjetilo čar i snagu prve ljubavi u susretu s Onjeginom, ne može ostvariti iskrene težnje svoga srca; njezin je život u stvari promašen. U tom spletu ličnih tragedija susrećemo karakterističnu umjetnikovu misao o nemogućnosti da čovjek postigne sreću za kojom po prirodi svoje naravi strasno žudi. Fatum bdi nad ljudskim bićem i postavlja mu zapreke koje uništavaju sve njegove planove. S gledišta muzičke obradbe tih »lirskih prizora« — kako je Čajkovski nazvao *Onjegina* — treba istaknuti jedinstvenost ugođaja koji vlada radnjom, osebujnu fizionomiju cjelokupne muzičke građe, uspjelo profiliranje karaktera (osobito Tatjane) i podesno isticanje unutarnjeg procesa, koji nužno preobražava protagoniste i pretvara ih u drukčija bića, malo slična onima koje smo upoznali u početku dramskog zbivanja.

Između *Evgenija Onjegina,* prvog vrhunca u opernom stvaralaštvu Čajkovskog, i *Pikove dame,* drugog i posljednjeg, napisao je Čajkovski tri opere. To su *Djevica Orleanska* (1879) i *Mazepa* (1883), u kojima je napustio tip lirske opere i približio se Meyerbeerovoj velikoj historijsko-herojskoj operi, pa *Čarobnica* (1885—1887), koja u kazalište Čajkovskog unosi nov lik žene, što se igra srcima muškaraca, dok i sama ne podlegne neodoljivoj sili bezumne strasti.

Pikova dama (1890) najznatnije je djelo što ga je Čajkovski ostavio na polju operne muzike. Kako za *Onjegina,* tako je i za *Pikovu damu* Čajkovski našao građu u istoimenom književnom radu Puškina, neiscrpnog izvora nadahnuća ruskih kompozitora. *Pikova dama* i *Onjegin* nisu bez srodnih crta. I *Pikova dama* je scensko-muzičko djelo, u kojemu se prvenstveno otkrivaju pojedine faze psihičkog procesa koji protagoniste vodi od jednog sukoba k drugomu i uvjetuje neizbježivost njihovih postupaka i životnog raspleta. Nadalje, i to je »sudbinska« opera. Sukob ljubavi i fatalne želje za dobitkom, koji zaljubljenog Hermanna pretvara u zanesenog kartaša i tjera ga da od

stare grofice silom pokuša izmamiti tajnu sigurnog uspjeha u kartanju — postaje ishodištem trostruke tragedije: i grofica, i Hermann, i Liza gube život. Sudbinsko skretanje s puta sreće otrovalo je dušu oboje mladih ljudi i naglo otvorilo grob grofici, koja i sama simbolički predstavlja oruđe usuda. Partitura *Pikove dame* odaje (još više od *Onjeginove*) da je Čajkovski poznao Wagnerov operni orkestar i njegovu svojevrsnu »simfonijsku« strukturu. Doista, od sviju opera ruskog majstora ta je najviše »simfonizirana«. Čajkovski je to svoje djelo instrumentirao s posebnom pažnjom, uspješno nastojeći da i obojenošću orkestracije odrazi raspoloženje protagonista.

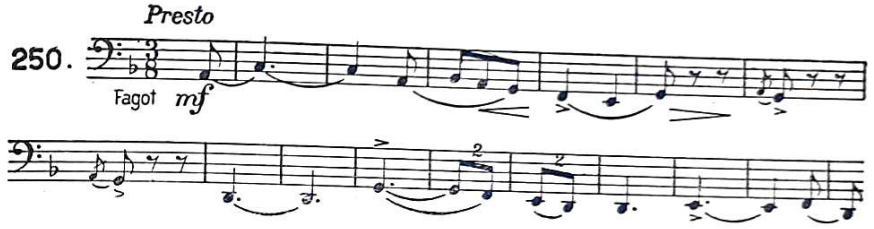
Pošto je u *Pikovoj dami* majstorski oblikovao duševne napore i tegobe svojih junaka osuđenih na neminovnu propast, Čajkovski je u svojoj posljednjoj operi, jednočinoj *Jolanti* (1891), obradio sasvim drukčiju građu. Na podlozi svijetle lirike i vedrih optimističkih čuvstava prikazao je umjetnik lik naslovne junakinje, slijepe djevojke, koja pod snagom ljubavnih osjećaja želi progledati, upoznati život i svijet te dijeliti sreću s ljubljenim bićem. To joj i uspijeva. Uz *Pikovu damu* i *Onjegina* to je možda najuspjeliji od sviju ostalih opernih radova Čajkovskog.

Opera nije jedina forma muzičkog kazališta koja je Čajkovskog privlačila. On se mnogo bavio i pisanjem baletne muzike, ali je u baletu težište postavljao na fantastiku, priču, legendu. Od tri baleta Čajkovskog (*Labuđe jezero*, 1876, *Trnoružica*, 1889, *Ščelkunčik*, 1892) najpopularniji je posljednji. Poznata orkestralna suita, što ju je kompozitor načinio prema muzici za taj balet, odaje sve značajke baletne muzike Čajkovskog: ukusnost, dražest, ritmičko bogatstvo, utančanost instrumentacije.

Predstavnici ruske muzike na prijelazu u XX stoljeće. U ovom odsjeku, kojim završivamo prikaz razvoja ruske muzike do oktobarske revolucije, moramo ogledati djelatnost onih ruskih kompozitora koji su u ruskom muzičkom životu počeli svoje stvaranje još za života velikih klasika i nastavili ga u XX st. Među njima su najznačajniji Ljadov, Glazunov, Rahmanjinov, Tanjejev i Skrjabin.

Anatolij Ljadov (1855—1914), učenik Rimski-Korsakova, dugo je godina djelovao kao nastavnik na petrogradskom konzervatoriju. Ostavio je priličan broj djela, ali redovito nevelika opsega. Radio je veoma polagano, s mnogo autokritike i osjećaja odgovornosti, uvijek strog prema samom sebi. Njegove kompozicije obuhvaćaju klavirska i orkestralna djela, vokalne radove, obradbe folklora. Brojne klavirske kompozicije toga umjetnika, ponajčešće minijature, svjedoče o vrlo razvijenu, finu i delikatnu ukusu, o postojanosti i profinjenosti postepenog dotjerivanja i cizeliranja, o postizavanju sklada sviju dijelova u cjelini, bez suvišnosti i pretjerivanja. Ljadov je pjesnik klavira, bogat lirik (često ga zovu »ruskim Chopinom«), s istaknutim smislom za pjevnost, koja proizlazi iz osobina instrumenta. Među njegovim klavirskim radovima posebno mjesto zauzimaju *Varijacije na Glinkinu temu*, *Varijacije na narodnu poljsku temu*, značajna balada *Iz drevnih vremena (Pro starinu)* s portretom narodnog rapsoda i epskom veličajnošću dojmova, *Barkarola*, *Noveletta (Novinka)* i veoma ukusna, široko popularna *Tabatière à musique* (obrađena i za mali sastav: mala flauta, dvije flaute, tri klarineta, harfa i zvončići). Ostala klavirska djela Ljadovljeva jesu bagatelle, etide, preludiji, mazurke, valceri.

Nekoliko radova posvetio je Ljadov orkestru. To su, uglavnom: nevelike simfonijske slike *Baba Jaga* (1905), *Začarano jezero* (1909), *Kikimora* (1910) i *Iz Apokalipse* (1913). Sva su ta djela (osim posljednjeg) već davno ušla u svjetski simfonijski repertoar te uživaju nepodijeljene simpatije sviju slušalačkih slojeva. Svoju veliku ljubav za narodnu priču, za ruski folklor uopće, za igru bojama i tumačenje izvanmuzičkih poticaja uz pomoć tonova očitovao je Ljadov u potpunosti u tim svojim kompozicijama. Suvereno vladanje instrumentacijom i veoma razvijen smisao za orkestralni kolorizam omogućio mu je da adekvatno slijedi narodnu maštu: u njegovim djelima za orkestar, na osnovu izrazitih tema, kakva je slijedeća (*Baba Jaga*):



i izvanredno zanimljivih koloristićkih efekata, koji katkada (npr. u *Začaranom jezeru*) podsjećaju na impresionističku tehniku, oživljuju zbivanja iz narodnih legenda, javljaju se, prolaze, jure likovi koje je stvorila fantazija čovjeka iz naroda. Pravog simfonijskog tematskog razvoja nema u tim kratkim slikama, niti im je potreban; one žive u dinamizmu boje i pokreta, u časovitosti događaja koji potpuno dočarava osobine izabranog objekta.

Vrlo je značajan rad toga umjetnika na polju obrađivanja muzičkog folklora. Od 1898. do 1903. izdao je Ljadov četiri zbornika ruskih narodnih napjeva za glas i klavir, a osam narodnih napjeva vrlo je uspješno obradio za orkestar.

Aleksandar Glazunov (1865—1936) bio je također učenik Rimski-Korsakova, pod čijim je vodstvom neobično brzo napredovao i razvijao se, tako da je već 1881. završio svoju prvu simfoniju. To je djelo oduševilo mecenu ruskih kompozitora M. P. Bjeljajeva, koji je Glazunova privukao u svoj krug, gdje je mladi kompozitor u toku slijedećeg decenija postao jednim od njegovih najuvaženijih članova. Zarana se Glazunov stao baviti dirigiranjem. Njegova se dirigentska djelatnost odvijala veoma uspješno, priznanja nije stjecao samo u domovini već i u inozemstvu, kamo su ga vodile brojne umjetničke turneje. God. 1899. postao je nastavnikom petrogradskog konzervatorija, a 1905. i njegovim upraviteljem. Na tom položaju ostao je i nakon oktobarske revolucije, sve do 1928.

Svoje posljednje godine proveo je u Parizu radi liječenja. Tu je i umro.

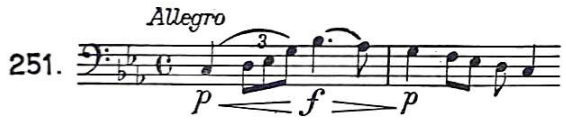
Mnogo plodniji od Ljadova, Glazunov je i raznovrsniji od njega. Napisao je devet simfonija,[144] više simfonijskih programnih kompozicija *(Stjenjka Razin, Kremlj, More, Od mraka k svjetlu)*, suita, serenada, orkestralnih djela s iskorištavanjem različitih folklornih motiva (uvertire na grčke teme, *Istočna rapsodija, Finska fantazija, Ruska fantazija* i dr.), sedam gudačkih kvarteta,

[144] Deveta simfonija ima samo jedan stavak, napisan 1910. Glazunov ga nije instrumentirao. Učinio je to G. Judin 1947. Stavak počinje i završava adagiom, koji uokviruje sonatni allegro. Iako djeluje cjelovito, nije sasvim jasno da li je autor tu simfoniju smatrao dovršenom.

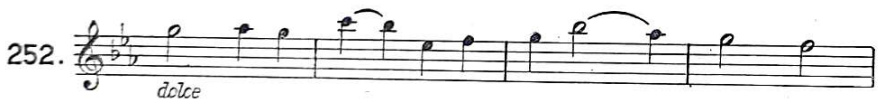
Pet *noveleta* za gudački kvartet, popularni koncert u a-molu za violinu i orkestar, koncert za saksofon i orkestar, dva koncerta za klavir i orkestar, mnogo klavirskih djela (dvije opsežne sonate, niz minijatura: valcera, mazurki, impromptua, etida, nokturna, preludija i fuga, varijacija), tri baleta (*Raimonda*, *Godišnja doba*), muzika za nekoliko kazališnih komada i više solopjesama. Uz rad na vlastitim kompozicijama mnogo je vremena posvetio završavanju i redigiranju tuđih djela (Borodina, Glinke).

Glazunov je u prvom redu instrumentalni kompozitor. Vokalne forme malo su ga privlačile. Na području instrumentalne muzike najznačajniji su njegovi orkestralni radovi, a među njima simfonije. Ali nekoliko je radova posvetio i programnom području, davši u simfonijskoj pjesmi *Stjenjka Razin* (1885) svoje najuspjelije djelo te vrsti; za program su mu poslužili odlomci iz narodne epske poezije.

Svoje golemo poznavanje instrumentacije i kontrapunkta kao i bogato razvijen smisao za čuvanje ravnoteže pokazao je Glazunov u svojim simfonijama, i to osobito od četvrte simfonije dalje. U tim djelima prevladavaju čas lirska (četvrta) i herojska raspoloženja (peta), čas idilično-pastoralna (sedma) i turobno-tragična (osma). Od posebnog je interesa šesta simfonija (1896), u kojoj umjetnik — poput drugih velikih simfoničara — razvija ideju postepenog razvedravanja muzičke sadržajnosti od bolne strastvenosti glavne teme prvog stavka:



kojoj se suprotstavlja smirena, izvanredno pijevna druga zamisao:



preko teme s vrlo invencioznim varijacijama (II stavak) i vedrog intermezza (III stavak) do finala, neobično duhovitog i nasmijanog, u kojem Glazunov možda u najvišoj mjeri pokazuje osobine velikog kontrapunktičara. No patetična uzbudljivost, kakvu susrećemo u prvom stavku šeste simfonije, nije česta u stvaranju Glazunova. Prema riječima njegova biografa Fedorove, »on izbjegava potresne dubine ličnih doživljavanja, ne dodiruje krajnjih granica čuvstva i uvijek ostaje umjeren«. On je čist muzičar, koji na sadržajni tok umjetničkog djela primjenjuje u prvom redu zahtjeve muzičke logike. Njegova muzika, nasuprot muzici Čajkovskog, mnogo je objektivnija.

U odnosu prema folkloru, Glazunov mu je manje bliz od Ljadova, na kojega ne nalikuje ni svojom instrumentacijom. U njoj nećemo naći onako pažljivo pripremanih koloristićkih efekata kao u *Babi Jagi*. Ta svojevrsna ravnodušnost prema tonskoj boji navela je Fedorovu na uspjelu usporedbu, koja još jednom osvjetljuje umjetnikov stvaralački lik: »Glazunov se može usporediti s onim tipom slikara koji se ne brine kako će zapanjiti naše osjećaje koloritom, već se obraća intelektu, nalažući mu da otkrije ljepotu u linijama crteža, u kompoziciji slike.«

Sergej Tanjejev (1856—1915) razvio je podjednako široku djelatnost kao pijanist, dirigent, teoretičar, pedagog i kompozitor. Bio je đak Čajkovskog i N. Rubinsteina. I kao pijanist i kao kompozitor rano je postigao umjetničku zrelost. God. 1878. započeo je svoju dugogodišnju pedagošku djelatnost na konzervatoriju u Moskvi zamijenivši Čajkovskog. Predavao je harmoniju, instrumentaciju, slobodnu kompoziciju i klavir. Stekavši rano golem ugled, Tanjejev je 1885, ne navršivši trideset godina, postao upravitelj konzervatorija.

Plod njegova pedagoškog rada izvorni su priručnici za kontrapunkt i kanon. Njegovi su učenici među ostalim bili: Skrjabin, Rahmanjinov, Grečanjinov, Glière, Vasilenko, Anatolij Aleksandrov, Catoire i dr.

Kompozicije tog umjetnika pripadaju različitim područjima. Za orkestar napisao je uvertiru na rusku temu i četiri simfonije, od kojih ga je jedino četvrta (izvedena 1898) potpuno zadovoljila, tako da ju je objelodanio kao prvu. U njoj su zamjetljivi epski i lirski elementi u svojevrsnoj sintezi umjetničkog govora Borodina i Čajkovskog. Tanjejev je ostavio priličan broj komornih kompozicija, koje idu u red njegovih najuspjelijih radova. Tu treba u prvom redu navesti monumentalni klavirski kvintet, pa klavirski kvartet, klavirski trio i šest gudačkih kvarteta, od kojih je osobito četvrti, u a-molu (objavljen 1900), djelo zrelog majstora, temeljitog poznavaoca komornog stila i tematskog razrađivanja.

Tanjejev je napisao oveći broj popjevaka i zborova. Dok je u pjesmama očitovao veliku raznostranost svoga talenta u obrađivanju veoma nesrodnih tekstova, pokazavši uz to i novo shvaćanje za odnos glasa i klavira, koje se odrazilo u promjeni naziva vrste (Tanjejev ne zove popijevku više »romans«, već »pjesma za glas i klavir«), u svojim je zborovima dao značajne uzore polifonije, možda najznatnija djela ruske zborne muzike njegova doba. Njegova kantata *Ivan Damaskin* (1884) za zbor i orkestar, u kojoj se veliča ljubav i njena pobjeda nad smrću, značajna je za Tanjejeva kao umjetnika, ali i kao čovjeka. Duboki etički temelji njegove prirode još se u većoj mjeri ispoljavaju u njegovu najznatnijem djelu s tog područja, u kantati *Nakon čitanja psalma* (1912—1914), napisanoj za soliste, zbor i orkestar. To djelo, impozantno po veličanstvenosti dojmova, u stvari je himna čovjeku, istini, čistoći duha i srca, ljubavi među ljudima.

God. 1887—1894. Tanjejev je napisao monumentalnu opernu trilogiju *Oresteja* (prema Eshilu).

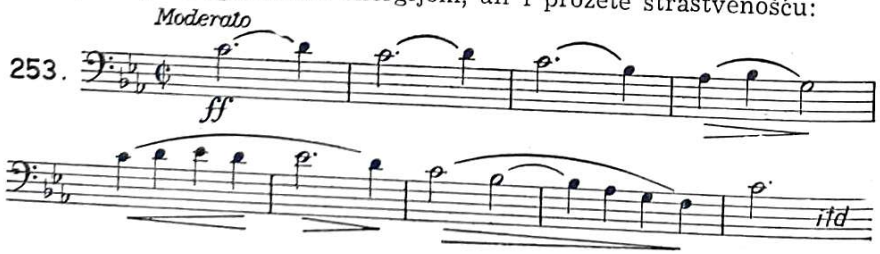
I djelatnost Sergeja Rahmanjinova (1873—1943) bijaše plodna i višestrana. Sam je umjetnik izjavljivao o sebi: »Nikada nisam mogao riješiti koji je moj pravi poziv: jesam li kompozitor, pijanist ili dirigent.« U stvari, on je bio i jedno, i drugo, i treće. Rođen u muzikalnoj obitelji, Rahmanjinov je učio muziku u Petrogradu i u Moskvi, gdje su mu nastavnici iz kompozicije bili Arenski i Tanjejev, a iz klavira njegov rođak čuveni pijanist i dirigent A. Siloti. Već zarana Rahmanjinov je pobuđivao opću pozornost preciznošću sluha i gotovo nevjerojatnom brzinom i snagom pamćenja.[145] Po završenu školovanju Rahmanjinov je započeo svoju pijanističku karijeru stječući uskoro ugled i kao kompozitor. God. 1897. prihvatio je i dužnost

[145] U svojoj biografiji o Rahmanjinovu (Moskva, 1947) A. Solovcov navodi kako je umjetnik nakon jednokratnog slušanja mogao vjerno reproducirati na klaviru prvi stavak jedne simfonije Glazunova, koju do te večeri još nije poznavao!

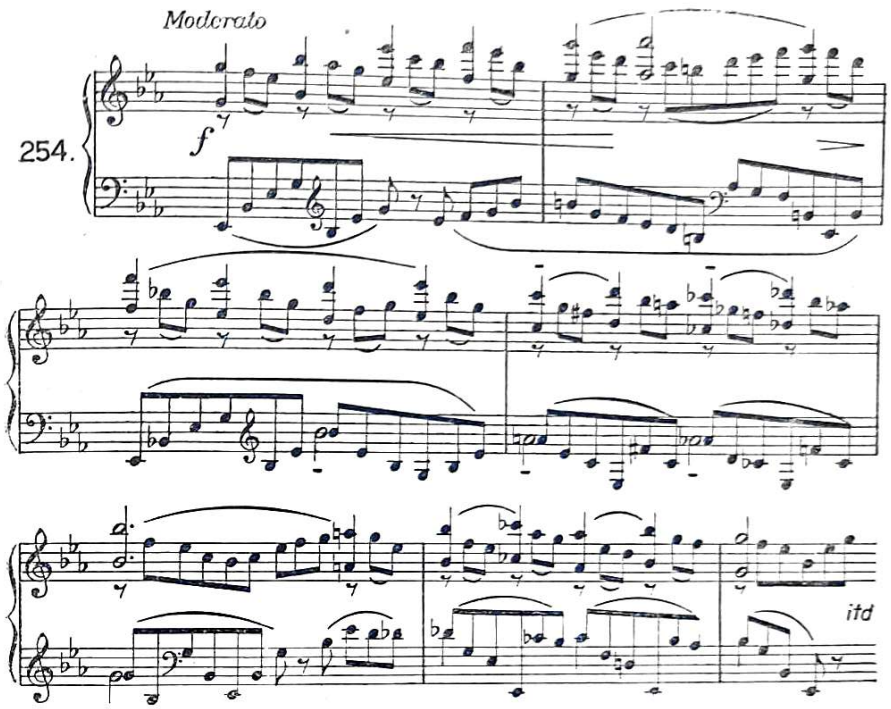
drugog dirigenta u opernom kazalištu S. Mamontova. No već slijedeće godine napustio je Rahmanjinov djelatnost opernog dirigenta, koju je nastavio 1904. u Velikom kazalištu u Moskvi. Potkraj 1917. odlazi na koncertnu turneju u skandinavske zemlje, otkuda je 1918. otputovao u Sjedinjene Američke Države. U domovinu se više nije vratio. Ali to njegovo dugogodišnje izbivanje ne može se smatrati političkom emigracijom. S koliko je pažnje i suosjećanja pratio zbivanja drugog svjetskog rata u Sovjetskom Savezu dokazuje činjenica da je priređivao koncerte u korist ranjenih sovjetskih boraca. U Americi je Rahmanjinov malo komponirao, posvećujući se pretežno reproduktivnoj djelatnosti.

Povezanost s rodnim krajem zamjetljiva je i u djelima Rahmanjinova. On se ne služi citatima iz folklora, ali ruski duh prožima i njegovo stvaralaštvo. U tom smislu Rahmanjinov ponekad podsjeća na svoj veliki uzor, Čajkovskog, i to ne samo po tipično ruskim obilježjima svoje umjetnosti već i po izrazitosti lirskih i tragičnih elemenata, koji u velikoj mjeri ispunjavaju sadržajnost njegovih kompozicija.

Rahmanjinov je velik majstor klavira. U svojim klavirskim djelima on je u toku vremena izgradio svoj poseban klavirski stil stvoren na bogatom iskorištavanju svih zvukovnih mogućnosti modernog instrumenta, čemu je svakako mnogo pridonijela njegova prirođena sklonost k oživljavanju unutarnjih glasova u instrumentalnom tkivu, k postizavanju gustoće i zasićenosti, ali i jarkih kontrasta, ne samo dinamičkih već i harmonijskih i registarskih. Rahmanjinov je za klavir ostavio koncerte, sonate i manje radove (brojne preludije, moments musicaux, etide). Rahmanjinovljevi preludiji (op. 23, 1903, i op. 32, 1910) veoma su karakteristična djela, u kojima se jasno ocrtava umjetnikov lik. U njima ima i lirike, i dramatike, i epike (preludij u e-molu); susrećemo u toj osebujnoj zbirci i plesne ritmove i, nadasve, mnogo slikovitosti, koja očito upućuje na to da Rahmanjinova nije prvenstveno privlačila čista muzika kao isključiv cilj samoj sebi. Među ostalim kraćim majstorovim kompozicijama za klavir istaknimo općepoznati preludij u cis-molu (iz zbirke *Pet klavirskih kompozicija,* op. 3, 1892) i popularni *Polichinelle* (lakrdijaš, pajac), u kojemu se za prividnom bezbrižnošću žongliranja skriva tragičan prizvuk teško podnošljive svakidašnjice. Za klavir solo napisao je Rahmanjinov nadalje *Varijacije na Chopinovu temu, Varijacije na Corellijevu temu* i dvije sonate, od kojih je prva izgrađena na programnoj osnovi: njezina tri stavka donose muzičke profile triju središnjih likova Goetheova *Fausta* (Fausta, Margarete i Mefista). U svojim klavirskim koncertima Rahmanjinov uspješno združuje elemente blještavog klavirskog stila s principom simfonijskog izlaganja i razrađivanja. Napisao je četiri klavirska koncerta (u fis-molu, 1891, c-molu, 1900—1901, d-molu, 1909, g-molu, 1927), od kojih je najuspjeliji i najpopularniji koncert u c-molu, bogat melodikom i kontrastima, koji prelaze čitavu ljestvicu od duboko uzbudljiva dinamizma do čiste, proćućene lirike. Te su oprečnosti zamjetljive već pri uspoređivanju tema prvog stavka. Nakon sažete prve teme, nabijene zgusnutom energijom, ali i prožete strastvenošću:



javlja se druga, puna lirske čežnje i snatrenja:



Za klavir i orkestar komponirao je Rahmanjinov i veoma uspjelu *Rapsodiju na Paganinijevu temu* (1934), napisanu u obliku teme s varijacijama.

U umjetnikove orkestralne kompozicije spadaju među ostalim, tri simfonije i uspjela simfonijska pjesma *Otok mrtvih* (po istoimenoj Böcklinovoj slici, 1909). Od simfonija, druga je bliža Čajkovskom, a treća Borodinu; u njoj su očite veze s folklorom. Komornom muzikom nije se Rahmanjinov mnogo bavio. Njegov se doprinos na tom području svodi uglavnom na dva djela: *Elegični trio* za violinu, violončelo i klavir (1893), posvećen uspomeni Čajkovskog, i značajnu sonatu za violončelo i klavir (1901).

Rahmanjinov je napisao opere *Aleko* (1892), *Škrti vitez* (1903—1904. izv. 1906) i *Francesca da Rimini* (1900—1904, izv. 1906), u kojima razvija tip muzičke tragedije, ispoljavajući mjestimično znatne sposobnosti karakterizacije. Na vokalno-instrumentalnom području navedimo opsežnu, potresnu kantatu *Zvona* (tekst: E. Poe) za soliste, zbor i orkestar, u kojoj zvuk zvona simbolizira krupna sretna i nesretna zbivanja u životu čovjeka (rođenje, svadbu, požar, smrt), i oko 70 popjevaka za glas i klavir s ponajčešće uspješnim oživljavanjem danog ugođaja i bogato razrađenom klavirskom dionicom.

Među svim muzičarima koji su u Rusiji djelovali pri kraju XIX i na početku XX st. Aleksandar Skrjabin zauzima posebno mjesto. On je pojava za sebe u mnogom pogledu: izvrstan pijanist, u svojim brojnim nastupima propagirao je samo svoju umjetnost, koju je izgrađivao isključivo u kompozicijama za klavir i, rjeđe, za orkestar. Skrjabin je imao osebujan umjetnički temperament, koji je pokazao kako u naziranju na svrhu umjet-

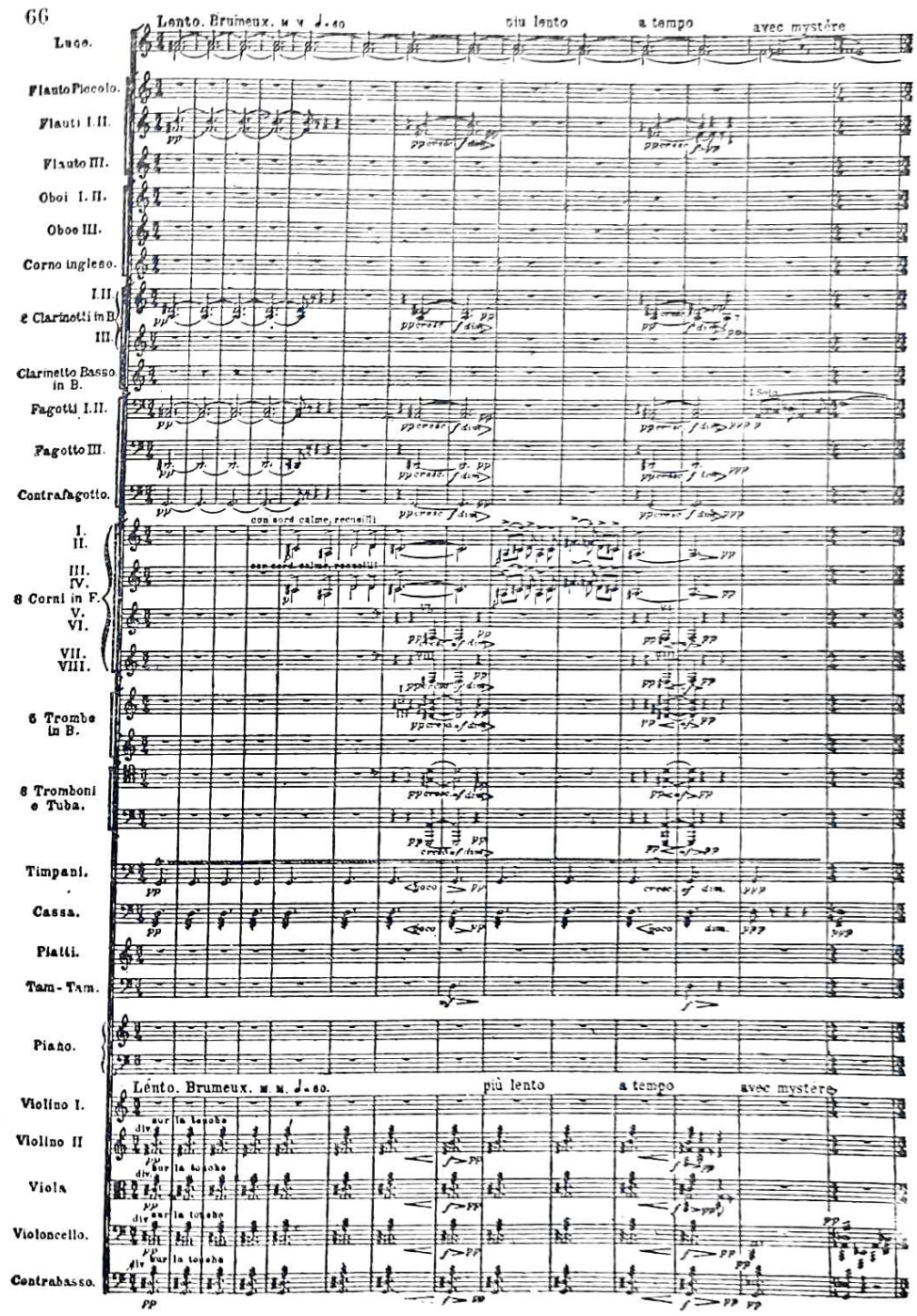
nosti tako i u sredstvima što ih je izabirao za ostvarenje svoga umjetničkog izraza. Njegova se stvaralačka djelatnost odvijala mimo folklor, koji ga nije mogao privući.

Skrjabin se rodio u Moskvi 1872. Od 1882. do 1889. pohađao je vojnu školu, jer se po obiteljskoj tradiciji imao posvetiti vojničkom zvanju. Za to vrijeme učio je i klavir; tada nastaju i njegova prva djela. God. 1888. ulazi u moskovski konzervatorij i postaje đak Safonova iz klavira, Tanjejeva iz kontrapunkta i Arenskog iz kompozicije. No zbog oštrog razmimoilaženja s Arenskim, koji nije pravilno razumijevao umjetničku individualnost svog učenika, Skrjabin je prekinuo studij kompozicije u konzervatoriju i položio diplomski ispit samo iz klavira. Uz pomoć i zagovor M. Bjeljajeva, koji je postao njegov stalni izdavač, Skrjabin je u njegovoj pratnji 1896. uspješno završio koncertnu turneju po Njemačkoj, Belgiji, Francuskoj i Holandiji. Njegove izuzetne pijanističke sposobnosti proizvodile su i tada i kasnije redovito dubok dojam na slušaoce. Finoća i osjetljivost udara, jedinstvena pedalizacija i poetski zanos bijahu obilježja po kojima su Skrjabinovi nastupi ostajali nezaboravni u sjećanju slušalaca. Izvjesno vrijeme (1898—1903) Skrjabin je vršio dužnost nastavnika klavira na moskovskom konzervatoriju. U to doba nastaju i prve njegove orkestralne kompozicije. Od 1904. do 1909. živio je izvan Rusije, ponajviše u Švicarskoj. Koncertne turneje u tim godinama vodile su ga i u Sjedinjene Američke Države, gdje je gostovao od 1906. do 1907. U posljednjem razdoblju života Skrjabin je našao novog mecenu i izdavača u osobi tadašnjeg moskovskog dirigenta S. Kusevickog, koji je mnogo učinio za širenje Skrjabinovih orkestralnih djela. No upravo tada, u naponu zrelosti i snage, zatekla ga je smrt. Umro je 1915. od otrovanja krvi.

Kako je već rečeno, Skrjabin je pisao samo za klavir i za orkestar. U klavirskoj skupini pretežu minijature: brojni preludiji (među njima zbirka od 24 preludija, op. 11, 1888—1896), etide (čuvene su one op. 8), mazurke, valceri, impromptui, ciklusi kraćih komada, poeme (među njima *Tragična* i *Satanska* i poema *Prema plamenu*). Krupnija su djela deset klavirskih sonata (1893—1913). U skupinu orkestralnih djela spadaju koncert za klavir i orkestar u fis-molu (1897), *Sanjarenje*, tri simfonije, od kojih je treća poznata pod nazivom *Božanstvena poema* (1903—1904), zatim *Poema ekstaze* (1905—1907) i *Prometej — Poema vatre* za orkestar, klavir, svjetlosni klavir i zbor (1909—1910).

Skrjabinova djela odraz su njegove filozofske koncepcije života i svijeta. On je umjetnosti uopće a muzici napose namjenjivao naročitu ulogu: ona je morala sudjelovati u regeneraciji čovječanstva okupanog i pročišćenog na njenim izvorima. Sve što je Skrjabin napisao bilo je, prema njegovu mišljenju, samo uvod u grandiozno djelo koje je nazvao *Misterij* i za koje se godinama pripremao. U *Misteriju*, koji bi bio ujedno i umjetničko djelo i obred, združile bi se sve umjetnosti i u punoći ekstaze ostvarile katarzu, uzdizanje čovjeka iznad samoga sebe, u visine otkupljenja.

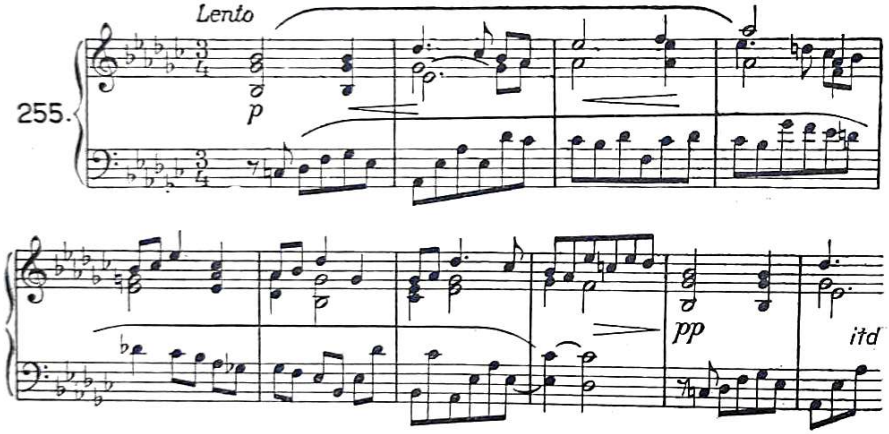
Ta temeljna zamisao Skrjabinova stvaralaštva, koju je postepeno ostvarivao ne mogavši doprijeti do cilja, odsjaj je svakako njegove čovječje i umjetničke prirode, ali i brojnih utjecaja: u njoj se zamjećuju tragovi grčkog etosa, teozofskog misticizma, Nietzscheova nadčovještva, Wagnerova sjedinjavanja različitih umjetnosti u svrhu pojačavanja umjetničkog izraza i njegove teorije otkupljenja, ruskog simbolizma (Baljmont). Skrjabin uznosi stvaralaštvo, uvodi njegov kult i veliča moć stvaranja, u kojoj vidi božanski element u čovjeku, silu koja ga čini novim božanstvom.



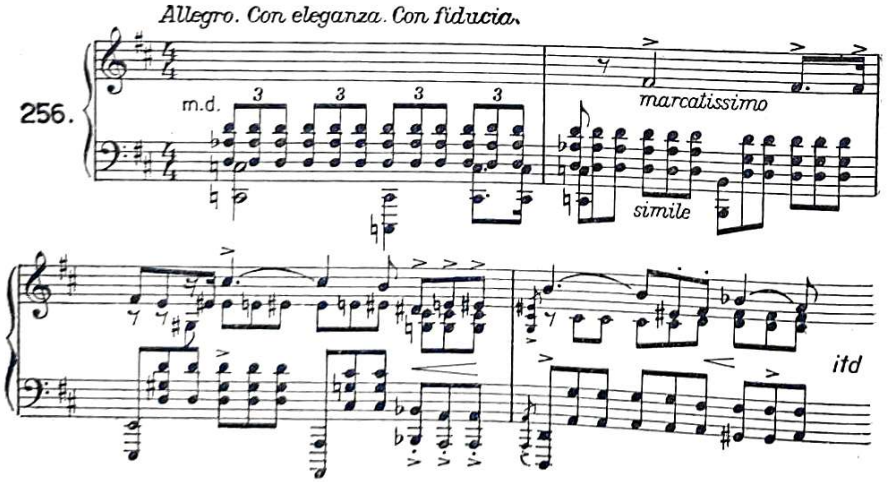
Prva stranica štampane partiture Skrjabinova *Prometeja*

Nije stoga začudno što je ekstatičnost jedna od najznačajnijih obilježja Skrjabinove umjetnosti. Od etide u dis-molu iz op. 8. preko klavirskih sonata do *Poeme ekstaze* i dalje, do *Prometeja*, ekstatična stanja su posvuda oznaka preobraženog Skrjabinova duha, koji je težio k ekstazi kao prirodnom cilju, do kojeg muzika mora odvesti.

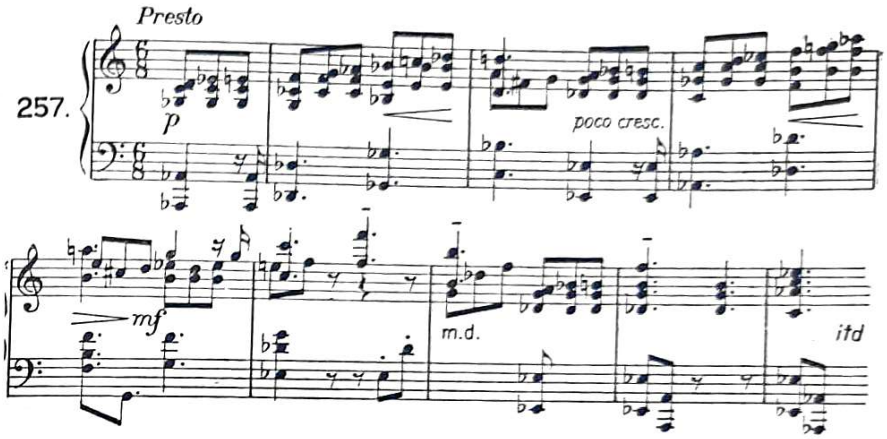
Skrjabin je možda poznatiji po svojim klavirskim minijaturama negoli po djelima krupnijeg opsega. One pokazuju umjetnikovu razvojnu liniju, koja je započela oponašanjem, doduše ukusnim, velikog poljskog majstora klavira Chopina te je usvajanjem tekovina Wagnerove kromatike iz *Tristana* i harmonijskih suptilnosti Debussyjeva impresionizma doprla do ličnog izraza, u kojem su se pretopili svi vanjski muzički utjecaji. Skrjabinova smjelost u upotrebi harmonijskih sklopova, koji se već ne mogu analizirati shemama školske harmonije (u *Prometeju* on će upotrijebiti sazvuk od samih kvarta: c-*fis*-b-*e*-*a*-d, koji će postati osnovom osebujnog harmonijskog sustava), jasno je zamjetljiva i u tim kompozicijama, kao što se i u njima susreće ritmička složenost njegove muzičke misli. Ekstatičnost, nespokojstvo, napregnutost u težnji k uzdizanju duha ispunjavaju mnoge strane tih konciznih, lapidarnih zapisa. Tako, na primjer, dok se u preludiju op. 11 br. 13 zrcali lirsko snatrenje i čeznuće, koje se u srednjem dijelu kompozicije prolazno pomućuje:



u *Poemi* op. 32 br. 2 ima već nemirnog zanosa:



koji u scherzu op. 46 stremi k ekstazi:



Razvojni put umjetnikova stvaralačkog izraza očit je i u nizu njegovih deset klavirskih sonata, među kojima se ističu druga, svojevrsna »poema mora«, treća, pa četvrta, veoma karakteristična za Skrjabinovo poimanje umjetnosti kao mosta k dosizanju idealnih visina duha,[146] osma, s veoma zanimljivim harmonijskim osebujnostima, i deseta sonata, u kojoj je autor prikazao ugođaje šumskog života, završivši djelo vrtoglavim plesom, u kome se, prema Skrjabinovoj zamisli, čovjek stapa u jedno s prirodom i svemirom.

Od umjetnikovih orkestralnih kompozicija najuspjelije su svakako *Božanstvena poema* i *Poema ekstaze*. U tri stavka *Božanstvene poeme*, koji se izvode bez stanke i nose nazive »Borba«, »Naslada« i »Božanstvena igra«, Skrjabin je dao optimističko djelo, duboko invenciozno, prožeto visokom samosviješću o vrijednosti čovjeka i dometu njegove stvaralačke snage. *Poema ekstaze*, jednostavačna, odražava složen psihički proces, koji u opsežnom luku prelazi nekoliko pojedinačnih faza u aktivnosti duha, od probuđenja uspavane volje i težnje k ushitu do sukoba s neprijateljskim silama i ekstatične pobjede nad njima. Tkivo toga djela, sastavljeno od nekoliko karakterističnih lajtmotiva, odiše napregnutošću, ali i jedinstvenošću ugođaja. Suptilnost orkestralnog kolorita i utančanost harmonija podsjećaju u tom Skrjabinovnu djelu, možda više nego i u jednom drugom, na srodne postupke francuskih impresionista.

Unatoč raznovrsnosti upotrijebljenog izvodilačkog aparata i filozofsko-simboličke pozadine, koja u Prometeju nazire čovjekovu volju, pobjednicu svih tamnih sila i stvaralački princip koji diže veo s najskrovitijih tajni da bi njima ovladao (u grčkoj mitologiji Prometej je oteo bogovima vatru i dao je ljudima učinivši ih time samostalnima) — Skrjabinov *Prometej — Poema vatre* zaostaje po umjetničkoj vrijednosti za *Božanstvenom poemom* i *Poemom*

[146] Sam je autor dao tumačenje za bolje razumijevanje toga svog djela. Evo njegovih riječi, kako ih navodi A. Aljšvang u svom prikazu Skrjabinova života i rada (Moskva, 1945): »U laganoj i prozračnoj magli izgubljena u daljini, ali jasna, svjetluca zvijezda nježnim svjetlom. O kako je divna! Uspavljuje me, miluje, privlači tajna krasnih zraka . . . K tebi se približiti, o zvijezdo daleka! Ući u treptave trake, divna svjetlosti! Radosnim poletom uvis ja se upućujem . . . Bezumnog li plesa! O opojnosti blaženstva! K tebi, čarobno svjetlo, upravljam svoj let! U goruće sunce, u blistavi požar razgorjela si se, nježna svjetlosti! U bezumnoj želji primičem se k tebi! I pijem te — o more svjetla!«

ekstaze. U stvaralačkoj opojnosti Skrjabin je u tom djelu očito zastranio kad je zamislio da će u sastav orkestra unijeti i klavir s tastaturom od jedne oktave, kod kojega tipke ne dodiruju žice, već su povezane s izvorima električnog svjetla; prema uputama u partituri, dvorana bi za vrijeme izvedbe morala biti osvijetljena čas jednom čas drugom bojom. Tu već ozbiljno stvaralaštvo prelazi u naivnost.

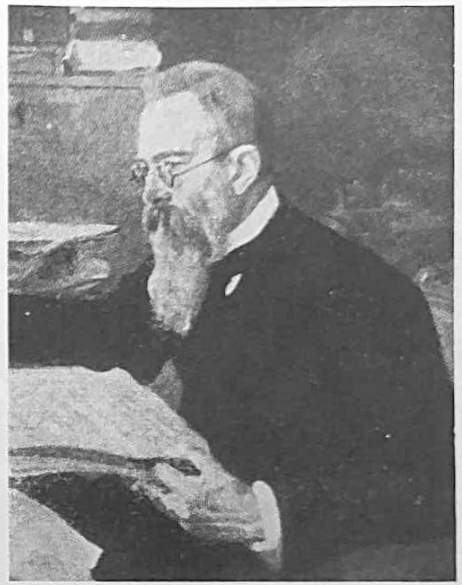
Skrjabin je jedan od najistaknutijih likova novije ruske muzike. Njegov je utjecaj u domovini bio golem. On, doduše, nije uvijek posvuda izazivao simpatije, ali bez obzira na to kakav su odnos prema njemu zauzimali suvremenici i kompozitori iz mlađih generacija, on je predstavljao veličinu mimo koju se nije moglo ravnodušno proći.

U razdoblju koje obuhvaća kraj XIX i početak XX st. djelovao je uz tu petoricu istaknutih umjetnika oveći broj drugih ruskih kompozitora. Neki su od njih umrli prije oktobarske revolucije, neki su poživjeli još niz godina u novom društvenom poretku nastojeći se prilagoditi zahtjevima novog naziranja na zadatke i funkciju umjetnosti. Nekoliko ih je napustilo domovinu i potražilo prebivalište u drugim zemljama (Ljapunov, N. Čerepnjin, Grečanjinov, Medtner).

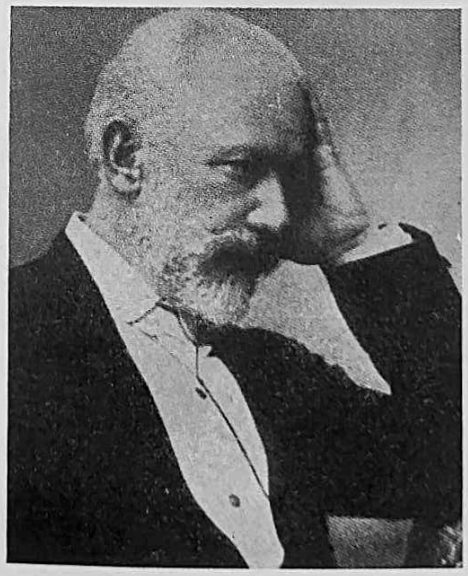
Opći pogled na stvaranje tih umjetnika pokazuje da se neki od njih pridržavaju više nacionalnog pravca i pišu djela u kojima smjernice Petorice i dalje žive, dok drugi, pod znatnijim utjecajem Skrjabina i muzike evropskog Zapada, napuštaju nacionalni smjer, pa se u njihovim kompozicijama primjećuju obilježja izvjesnog muzičkog internacionalizma.

Mihajlo Ipolitov-Ivanov (1859—1935), nastavnik i upravitelj moskovskog konzervatorija, pisao je opere (*Asja, Posljednje barikade*), simfonijska djela, komorne kompozicije, pjesme; osobitu je popularnost stekao orkestralnim *Kavkaskim skicama*. — Sergej Ljapunov (1859—1924) živio je od prvoga svjetskog rata u Parizu, gdje je i umro. Komponirao je djela za orkestar (simfonija u h-molu, svečana uvertira, *Ukrajinska rapsodija* za klavir i orkestar, dva klavirska koncerta), klavirske minijature i 12 opsežnih koncertnih etida za klavir, u kojima je pokazao zamjernu tehničku snagu. Obrađivao je i narodne pjesme. — Anton Arenski (1861—1906) bio je nastavnik konzervatorija u Moskvi, a zatim dirigent dvorske vokalne kapele u Petrogradu. Pod znatnim utjecajem Čajkovskog, dodirujući ponekad i razinu salonske sladunjavosti, komponirao je oveći broj djela, među njima opere (*San na Volgi, Rafael*), dvije simfonije, klavirski trio u a-molu, klavirski kvintet, dva gudačka kvarteta, klavirski koncert, mnogobrojne kompozicije za klavir, solo-pjesme, zborove, duhovna djela. — Gregor Catoire (1861—1926) pisao je instrumentalna djela (simfonija u c-molu, klavirski koncert, klavirski trio, violinske sonate, gudački kvartet, klavirske kompozicije); bavio se i vokalnim formama (ženski zborovi, pjesme, kantata *Rusalka*). Svoje najbolje dao je na komornom području. — Aleksandar Grečanjinov (1864—1956) dugo je u Moskvi vršio dužnost nastavnika kompozicije. Kasnije je živio u Sjedinjenim Američkim Državama. Njegova je invencija izvorna, a umjetnički interes mu je širok i mnogostran. Nacionalne crte često se zamjećuju u njegovim djelima, tako u brojnim solo-pjesmama, od kojih neke spadaju u njegove najpopularnije kompozicije. Grečanjinov je, među ostalim, autor zapaženih kompozicija za djecu ili o djeci. Veoma plodan, dao je četiri simfonije, po jedan violinski i klavirski koncert, četiri gudačka kvarteta, mnogo klavirskih djela, dvije opere (*Dobrinja Nikitič*, 1903, prema narodnoj legendi, i *Suor Beatrice*, 1912, prema Maeterlinckovu spjevu), mnogo popjevaka i zborova i velik broj djela s područja crkvene muzike (namijenjenih upotrebi u pravoslavnoj i katoličkoj crkvi). — Vasilij Kaljinjikov (1866—1901) za svoga kratkog života napisao je nekoliko kompozicija, u kojima se ogleda velik talent, blizina narodne umjetnosti, čistoća melodijske linije i zanimljivost kolorita. Za orkestar je napisao dvije uspjele simfonije, od kojih je popularna osobito prva, u g-molu (1897), i simfonijske slike *Cedar i palma* i *Nimfe*. Na području kazališne muzike komponirao je muzičke tačke za tragediju Alekseja Tolstoja *Car Boris*. Nedovršena je ostala opera *U godini 1812*. Na polju vokalne muzike dao je izvjestan broj uspjelih solo-pjesama i kantatu *Ivan Damaskin*. — Vladimir Rebikov

Modest Musorgski



Nikolaj Rimski-Korsakov

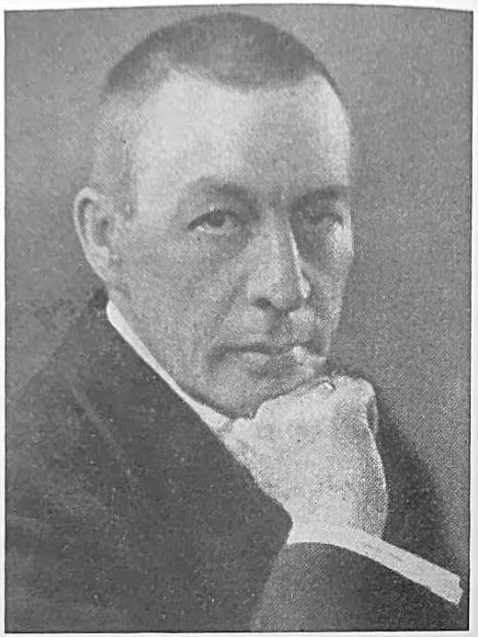


Petar Čaikovski

Anatolii Liadov

TABLA 28

Aleksandar Glazunov



Sergej Rahmanjinov

Aleksandar Skrjabin

Bedřich Smetana

(1866—1920) autor klavirskih kompozicija (*Satanino zabavljanje, Časovi veselja*), kazališnih radova (*Božićno drvce, Krilovljeve basne*), simfonijskih djela (*Ropstvo i sloboda, Pjesma srca*) i melomimičkih prizora bez riječi za klavir uz mimičke pokrete, bio je sklon harmonijskom eksperimentiranju. On je među prvima primijenio u svojim kompozicijama ljestvicu od cijelih stepena, ali je upadao i u manirizam pretjerano se služeći harmonijskim efektima koje je pronalazio. — Nikolaj Čerepnjin (1873—1945), dirigent, suradnik baletne trupe Djagiljeva, upravitelj konzervatorija u Tiflisu (1918—1921), preselio se 1921. u Pariz. Komponirao je za orkestar (sinfonietta, *Dramatska fantazija*, simf. pjesma *Macbeth*), komorna djela, popijevke, balete (*Armidin šator, Ruska priča*). — Nikolaj Medtner (1880—1951), pijanist i nastavnik klavira (od 1936. živio u Londonu), posvetio je klaviru svoja najbolja djela (dva koncerta, više sonata, *Priče, Romantičke skice za mladež* i dr.). Ostavio je komorne kompozicije i nekoliko svezaka popjevaka. Klavirski slog Medtnerov odlikuje se punoćom i zasićenošću; taj se novoromantičar ukusno služi i polifonim elementima.

S oktobarskom revolucijom započelo je novo razdoblje u historiji ruskog naroda. Socijalni poredak Rusije iz temelja se izmijenio. Izmijenio se i položaj umjetnika u društvu. Krupne promjene nastale su i u načelnom gledanju na svrhu umjetnosti, pa tako i muzike. Novo je stanje, razumije se, uvjetovalo i nove rezultate, pa ćemo njima i predstavnicima sovjetske muzike posvetiti poseban odsjek u jednom od slijedećih poglavlja.

MUZIKA U ČEŠKOJ I SLOVAČKOJ

S drugom polovinom XIX st. počinje i u Češkoj razdoblje nove kulturno-umjetničke samostalnosti. Težnje za političkim slobodama postaju upornije; na tekovinama koje su osvojili velikani češke nauke i književnosti, Dobrovský, Šafařik, Palacký, stvara se nov napredak. Javljaju se nova značajna imena: pjesnici Neruda, Vrchlický i drugi, koji učvršćuju izražajnost češkog duha. Osnivanje »Sokola« ispunjava češke rodoljube novim nacionalnim ponosom. Češko kazalište pruža nove mogućnosti češkoj drami i operi. Gajenje zborne muzike postaje izvorom novog naglašavanja češke umjetničke nezavisnosti.

Češka je i na muzičkom polju krupnim koracima zakoračila. Češki je narod u muzici za razmjerno kratko vrijeme ostvario svoj nacionalni umjetnički jezik. Ali to se nije zbilo na izoliranom terenu »čiste« muzike, otuđene od stvarnosti i života. Kao i u Rusiji, romantički zamah ojačalog nacionalizma obuhvatio je svojim sintetičkim duhom muziku u sklopu s narodnom prošlošću, s legendom, sa životom u prirodi. Iz tog dodira muzika je izašla osvježena; njezin se vidokrug proširio, domet djelovanja postao dalekosežniji, sadržaj humaniji, bliži češkom čovjeku.

Genij koji je izvršio taj preobražaj u srcu muzike i češkog naroda bio je Bedřich Smetana.

Smetana. Neobično darovit, Smetana je bio i mnogostran u svojem umjetničkom interesu. Osnovao je češku nacionalnu operu i udario temelje nacionalnom pravcu u simfonijskoj, komornoj i klavirskoj muzici.

Ali za njegovim svijetlim umjetničkim likom stoji duboka tragika čovjeka koji je morao izdržati teške duševne i tjelesne kušnje. Njegov je život često bio zagorčavan nerazumijevanjem, zlobom i spletkarenjem onih koji mu nisu

bili dorasli. Tim su se neugodnostima pridružile i nepodnošljive fizičke patnje; kao nekada Beethoven, i Smetana će biti lišen onoga što je svakom muzičaru najdragocjenije — sluha. I to još neće biti posljednji udarac.

Bedřich Smetana rodio se 1824. u Litomišlu u obitelji pivara. Ljubav za muziku izbija u njemu vrlo rano. U kući Smetanina oca, strasnog ljubitelja muzike, mnogo se muziciralo. Izvodila se osobito komorna muzika, pa je i mladi Smetana u izvedbama sudjelovao igrajući dionicu violine. Svladavši otpor oca, koji je htio da se sin posveti kakvom »sigurnijem« zvanju, Smetana je 1843. stigao u Prag, gdje je imao početi temeljito proučavanje kompozicije i dalje se usavršavati u klaviru. Postepeno mladi umjetnik ulazi u krugove praških muzičara i upoznaje Kittla, novog upravitelja konzervatorija; ovaj ga uskoro preporučuje grofu Thunu za učitelja muzike, kojega je grof upravo trebao za svoju djecu. Thun ga je primio, i Smetana je u grofovoj kući proveo razdoblje od 1844. do 1847. Lišen materijalnih briga, ne suviše opterećen svojom novom službom, Smetana je čitavo to vrijeme mnogo radio i brzo stjecao potrebna znanja. Učitelj mu je bio slijepi Josef Prokš. God. 1847. napustio je rad s Prokšom kao i službu u Thunovu domu.

Međutim, primicala se godina 1848. Val probuđenog nacionalizma, ojačanih težnja za zbacivanjem tuđinskog jarma zahvatio je i Češku. Svoje rodoljubne osjećaje nije Smetana mogao zatomiti ni kao čovjek ni kao umjetnik. On postaje član garde i sudjeluje u uličnim borbama u Pragu. Revolucionarno vrenje nadahnjuje ga na komponiranje čitava niza prigodnih djela. On piše *Koračnicu Narodne garde* i *Koračnicu Studentske legije*. Kad je nakon ugušenja velikog praškog ustanka morao pobjeći iz Praga, napisao je pod dojmom proživjelih događaja *Svečanu uvertiru*, komponirao svoju prvu pjesmu na češki tekst i Kolárovu *Pjesmu slobode*, koju je zamislio kao pravu masovnu pjesmu.

Nešto kasnije Smetana osniva muzičku školu u kojoj je poučavao klavir, slijedeći stope svoga učitelja Prokša.

U početku zadovoljan svojom djelatnošću u Pragu, Smetana se u slijedećim godinama osjeća sve više osamljen u svojim nastojanjima. S druge strane, privatne muzičke škole počele su se u Pragu osnivati jedna za drugom; to je uzrokovalo opadanje broja učenika u Smetaninu zavodu i, razumije se, ponovne materijalne neugodnosti. Utoliko je lakše prihvatio ponudu koju je dobio iz švedskog grada Göteborga, da tamo poučava klavir.

U Göteborgu, bogatom trgovačkom gradu čiji se kulturni život odvijao u mnogo čemu pod utjecajem njemačke kulture, Smetana je od 1856. razvio višestranu djelatnost: bio je nastavnik, dirigent i pijanist. Kao dirigent filharmonijskog društva ulagao je mnogo napora da bi tamošnju javnost upoznao sa značajnim djelima muzičke literature. Oduševljeni poklonik programnih ideja Lisztove novonjemačke škole, Smetana se tada bavi komponiranjem orkestralnih djela u kojima oživljuju historijske ličnosti i događaji. U to vrijeme nastaju simfonijske pjesme *Rikard III*, *Wallensteinov tabor* i *Hakon Jarl*.

Smetana je u Göteborgu ostao do 1861. Želja da nastavi svoj umjetnički život u domovini, u kojoj je nakon popuštanja Bachova apsolutizma (1860) bilo više političke i nacionalne slobode, sasvim ga je zaokupljala, i on je jedva dočekao da može napustiti tuđinsko tlo. U Češkoj je, doduše, naišao na promjene koje su se imale povoljno odraziti u razvoju češke kulture i, posebno, u umjetnosti. Pjevačka društva nicala su posvuda u češkoj pokrajini slijedeći primjer praškog »Hlahola«; već 1862. sudjelovat će na festivalu češkim pjevačkih društava 87 različitih zborova. U međuvremenu pripremalo se i otvaranje prvog, iako provizornog češkog narodnog kazališta u Pragu (1862). Ali Smetana pri prvom dodiru s domovinom doživljava razočaranje. Ne nailazi na otvoren, srdačan prijem, niti može računati na istaknut položaj u muzičkom životu. Stoga poduzima te iste 1861. godine koncertnu turneju po Njemačkoj, koja samo djelomično uspijeva. S dopuštenjem vlasti Smetana ponovo otvara svoju nekadašnju muzičku školu. Tada sudjeluje u osnivanju čuvene umjetničke ustanove »Umělecká Beseda« te postaje pročelnikom njezine muzičke sekcije. Njegova poduzetna, dalekovidna i odlučna ličnost privlači na sebe pažnju; biraju ga u različite umjetničke odbore, on daje pobude za reformiranje koncertnog života, zagovarajući uvođenje pretplatnih simfonijskih koncerata, na kojima će posjetioci moći slušati mnogo više češke muzike nego dotad. Na tim simfonijskim koncertima

nastupit će Smetana i kao dirigent. Od god. 1863. do 1865. djeluje i kao zborovođa »Hlahola«, a od 1864. do 1865. vrši i službu muzičkog kritičara u listu »Národní Listy«.

God. 1866, nakon višegodišnjeg čekanja na odluku žirija, Smetani je dodijeljena prva nagrada u povodu natječaja raspisanog za najbolju češku nacionalnu operu. Nagrađeno djelo, napisano 1863, jest opera *Brandenburžani u Češkoj*, izvedena 1866. pod ravnanjem autora. Ta je godina važna u Smetaninu životu i s drugih razloga. Tada se prvi put izvodi *Prodana nevjesta*, njegovo najpopularnije operno djelo, osnov nacionalne češke opere. Uz to Smetana postaje kazališnim dirigentom.

To je i razdoblje kad Smetana u Pragu vodi dugotrajnu i tešku borbu s konzervativnim krugovima, koji su ga optuživali da je vagnerijanac, ne razumijevajući naprednost njegova umjetničkog stava koji je polazio s tekovina ondašnje muzičke suvremenosti. Oštri napadaji u štampi, na koje je Smetana dostojno odgovarao, kao i neugodnosti što ih je doživljavao u svom zvanju, primoravale su ga na znatne živčane napore. Kao djelomična posljedica tih naprezanja snašao je Smetanu 1874. nov, izvanredno težak udarac: s vremenom je sasvim izgubio sluh.

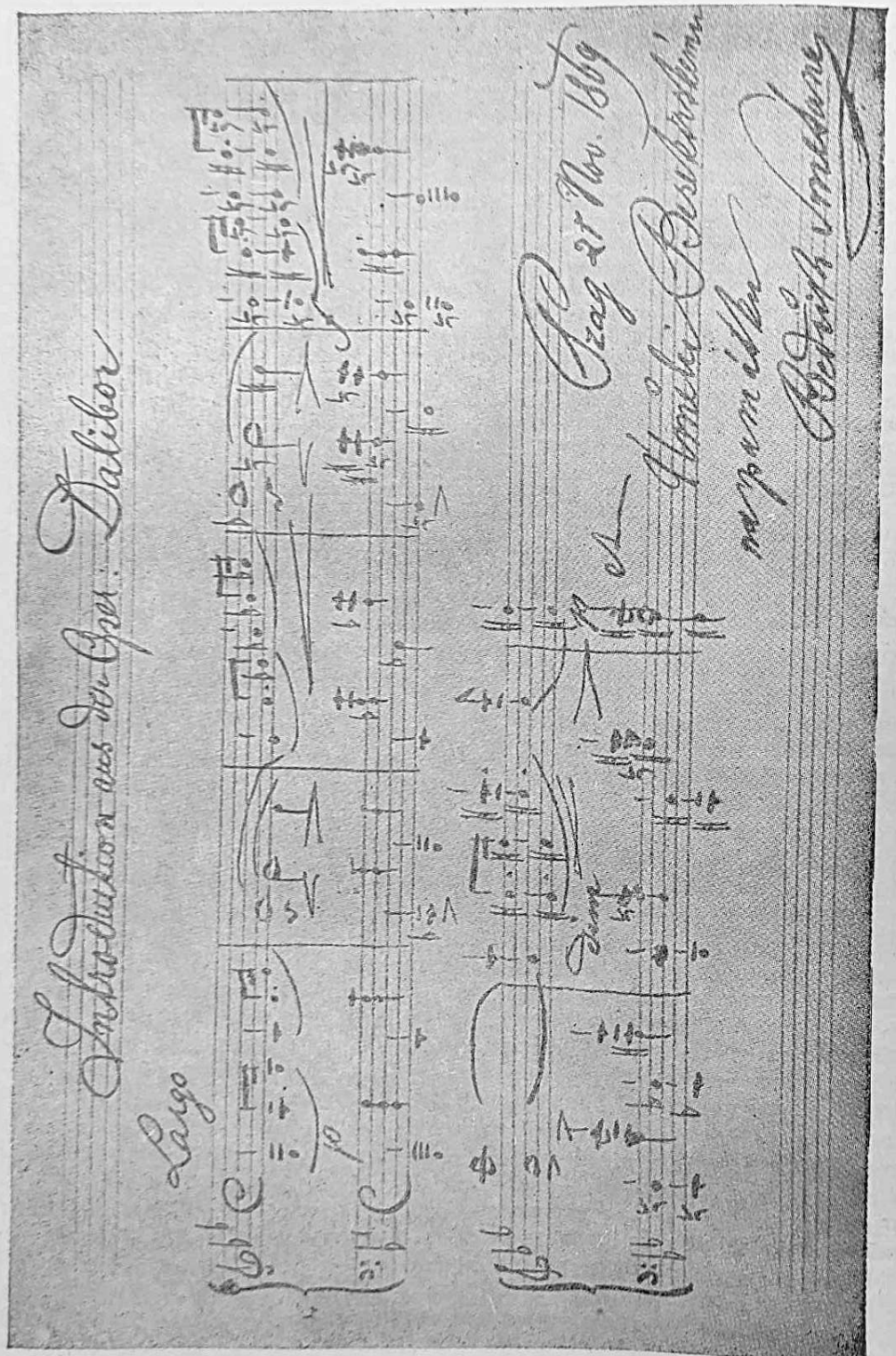
No u tom posljednjem odsjeku svoga života, kad se morao boriti i s materijalnim teškoćama, on je s besprimjernom duševnom snagom, koju je u nj ulijevala beskrajna ljubav prema svome narodu, nastavio svoj stvaralački put. Veliki ciklus simfonijskih pjesama *Moja domovina*, gudački kvartet *Iz mojega života*, klavirski ciklus *Češki plesovi* i nekoliko opernih i drugih radova plod su Smetanina stvaralačkog djelovanja, koje baš tada dosiže vrhunac u dotadašnjem razvoju češke muzike. Međutim, primicali su se najteži dani. U Smetaninu duševnom životu stao se zbivati neugodan preokret. U glavi mu je počelo šumjeti, na mahove je gubio dar govora. Uz to su ga počela progoniti priviđenja. Njegovo je izražavanje postajalo sve nesuvislije, i veliki je umjetnik, nakon povremenog poboljšavanja zdravstvenog stanja, najzad sasvim izgubio um. U napadaju bjesnila bio je u travnju 1884. prenesen u prašku ludnicu, gdje je već slijedećeg mjeseca umro.

Stvaralaštvo Bedřicha Smetane bogato je i raznovrsno. Smetanu je privlačila vokalna i instrumentalna muzika: ozbiljna i komična opera, zbor, popijevka, simfonijska pjesma, komorni oblici, klavir. Izvan dometa njegova umjetničkog interesa nalazile su se oratorijske forme, simfonija i koncertantna muzika. No nije samo važno navesti koja su muzička područja Smetanu privlačila. Potrebno je, prije svega, naglasiti da je on u svim tim područjima u stvari utemeljio češki nacionalni muzički stil. On je prvi u Češkoj umjetničku muziku izgradio na obilježjima narodnog muzičkog stvaralaštva, o čemu svjedoči prvenstveno široka popularnost njegovih djela u srcu češkog naroda.

U muzici je Smetana gledao duboko sadržajnu idejnu umjetnost, sasvim sposobnu da svojim sredstvima osvijetli događaje i doživljaje što se odvijaju na područjima koja nisu njezina. On je svjestan, oduševljeni pristaša neoromantičkog programnog muzičkog smjera, koji je u Lisztu gledao svoga vođu.

U području orkestralne muzike Smetana je napisao devet simfonijskih pjesama, koje čine dvije odijeljene skupine. Jednoj pripadaju prve tri simfonijske pjesme komponirane u Švedskoj, a drugoj velebni ciklus od šest simfonijskih pjesama poznat pod nazivom *Moja domovina*.

Te dvije skupine Smetaninih radova sa srodnog područja odijeljene su i sadržajno. Simfonijske pjesme nastale u Švedskoj — to su *Rikard III*, *Wallensteinov logor* i *Hakon Jarl* — ocrtavaju zbivanja i likove iz svjetske književnosti, odnosno iz skandinavske prošlosti; nasuprot tome ciklus *Moja domovina* posvećen je isključivo prikazivanju umjetnikova zavičaja. No nije samo u tome razlika. Dok su simfonijske pjesme iz Švedske, kako sam Smetana priznaje, bile napisane pod neposrednim dojmom i utjecajem Lisztovih simfonijskih djela, *Moja domovina* djelo je potpuno zrelog, samostalnog, duboko izvornog kompozitora, koji, iako već pogođen gluhoćom, nalazi svoj put i znatno obogaćuje izražajnost programne orkestralne muzike.



Rukopis B. Smetane

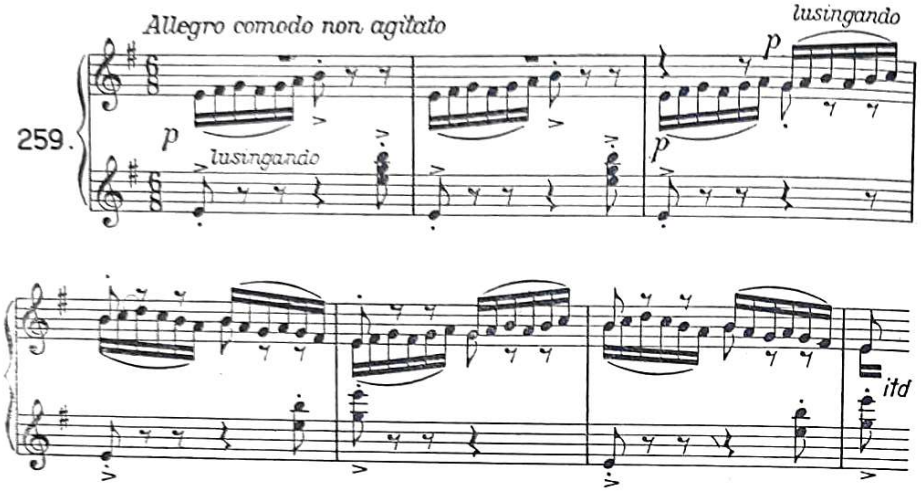
Veličanstveni ciklus *Moja domovina* (*Má Vlast*, 1874—1879) sastoji se od šest simfonijskih pjesama, od kojih je svaka zaokružena umjetnička cjelina. to su: *Vyšehrad, Vltava, Šárka, Iz čeških lugova i gajeva, Tábor* i *Blaník*. Sagledana u cjelini, *Moja domovina* je opsežna epopeja narodne slave i veličine, apoteoza češke prošlosti, legendarnog blaga i prirodne ljepote. Svu snagu svoga rodoljublja, svu ljubav za svoju zemlju ulio je Smetana u stranice tih genijalnih partitura, koje visoko svjedoče o njegovoj melodijskoj invenciji, o moćnom iskorištavanju sredstava što mu ih je moderni orkestar stavljao na raspolaganje, o podjednako razvijenu smislu za izražavanje lirskih, dramskih i epskih elemenata, o zadivljujućem uživljavanju u obilježja češkog folklora. Svi su dijelovi ciklusa snabdjeveni iscrpnim programima, koji potječu od samog kompozitora. Njih je Smetanin prijatelj dr V. Zelený književno obradio; s njegovim obradbama Smetana se sasvim složio.

Vyšehrad je sažeta, potresna pjesma o češkoj slavi u prošlosti, ali i o njenoj propasti. U tom prvom dijelu ciklusa početnom motivu Vyšehrada:

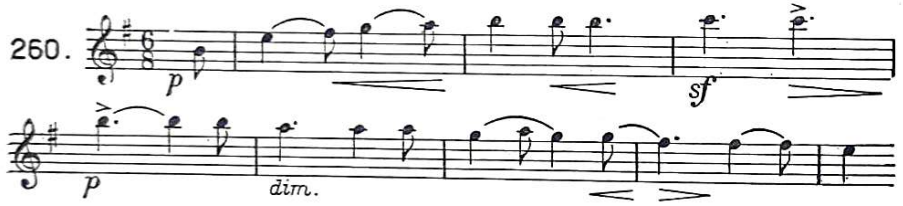
pripada istaknuto značenje, jer muzičko tkivo počiva dobrim dijelom na njemu. Sam motiv biva preoblikovan i prilagođen raznolikosti izražaja u pojedinim odlomcima (npr. u ocrtavanju ratničkog meteža).

Vltava je svakako najpopularnija od sviju šest simfonijskih pjesama toga ciklusa. Bogata kontrastnost ujedinjena u izvornosti glavne, Vltavine teme, živopisnost, koja prirodno izvire iz slika što se nižu pred tokom glavne češke rijeke, i zanimljivost orkestracije učinili su tu Smetaninu kompoziciju poznatom i najširim slojevima ljubitelja muzike. Evo joj programa: »Dva mala izvora izbijaju u sjeni Češke Šume. Jedan je topao i veseo, drugi hladan i ozbiljan. Njihovi se pokretni valići stapaju, zvonko žubore preko kamenja i svjetlucaju u zrakama sunca. Brdski potok brzo raste i pretvara se u rječicu Vltavu, koja kreće na put kroz češke krajeve. Što dalje, sve moćnije šumi njeno strujanje. Ona teče kroz tamne borove šume, u kojima rogovi najavljuju vrevu bučnog lova; teče kroz bujne livade, gdje vedra muzika nagovještava ples i svatovsko zabavljanje. Noću na njenim zlaćanim valovima rusalke pri mjesečini vode kolo; u talasima joj se odražavaju ozbiljni utvrđeni gradovi, svjedoci negdašnje viteške i ratne slave. U Svetojanskoj brzici pjene se Vltavini vodopadi, ona se probija kroz grebenje, a valovi joj se rasipaju o raskidane gromade. Odovud se ona valja u široku koritu i veličanstvenu tijeku prema Pragu, gdje je pozdravlja drevni, slavni Vyšehrad. Na vrhuncu snage i sjaja iščezava Vltava pogledu pjesnika u nevidljivoj udaljenosti.«

Iz partiture te simfonijske pjesme moglo bi se navesti mnogo primjera za svježinu Smetanine invencije i za sočnost i utančanost instrumentacije. Ograničimo se, zbog pomanjkanja prostora, na to da prikažemo Vltavine izvore, kako ih je Smetana dočarao zvukovima dviju flauta, kojima se pridružuje nekoliko tonova harfe i pizzicato prvih i drugih violina:



a evo i Vltavine teme pučkog prizvuka, koja, kad Vltava dosegne punu širinu svoga toka, prelazi u veličanstveni dur:



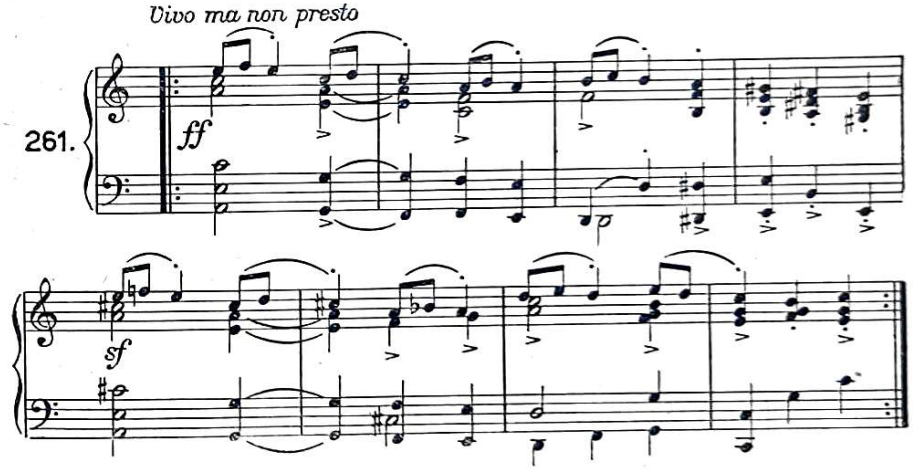
Sadržaj slijedeće simfonijske pjesme, *Šárke,* iznosi legendu o vitezu Ctiradu i njegovim drugovima koje Šárka sa svojim amazonkama ubija. Ona je prevarena u ljubavi i želi da se osveti čitavom muškom rodu.

Nakon narodne historije, Vltavine simbolike i legende, Smetanu je u simfonijskoj pjesmi *Iz češkin lugova i gajeva* privukla ljepota njegove rodne zemlje, dok ga je rodoljublje povelo ka koncepciji posljednjih dviju simfonijskih pjesama toga ciklusa; to su *Tábor* i *Blaník.* Obje su povezane srodnim crtama, ali dok u *Táboru* oživljuju uspomene na stare husitske borce i njihovu neustrašivost i borbenost, *Blaník* u umjetnikovim očima postaje mjestom iz kojega će junaci, koji tu davno počivaju, izaći da ponovo osvoje Češkoj nezavisnost i slavu i oslobode je od tuđina. Kroz jednu i drugu simfonijsku pjesmu provlači se poput niti koja ih idejno i simbolički povezuje čuveni husitski koral »Vi božji borci«, koji postaje važnom tematskom jezgrom.

Komorna djela Smetanina nisu brojna. Ona obuhvaćaju klavirski trio, dva gudačka kvarteta i, donekle, kompoziciju za violinu i klavir pod naslovom *Iz domovine* (1878). Najznačajnija od tih djela, trio i gudački kvartet u e-molu, duboko su autobiografska. Klavirski trio u g-molu (1855) nastao je pod neposrednim dojmom prerane smrti izvanredno nadarene autorove kćerke. Programni temelj još je jasniji u kvartetu u e-molu poznatom pod naslovom *Iz mojeg života* (1876). Tu je umjetnik, već gluh, jednim pogledom sažeo svoj život, oživio njegove sretne ali i bolne trenutke i dao svoju istinsku autobiografiju napisanu jezikom kojim je najbolje vladao.

Posebnu skupinu sačinjavaju Smetanine kompozicije za klavir. Njih je lako svrstati u dva ogranka. Jedan obuhvaća djela romantično-programnog pravca (*Bagatelle i impromptus, Šest karakterističnih kompozicija, Listići u spomenar,* ciklus *Sanje,* koncertna etida *Na morskoj obali),* dok su u drugom raznovrsni češki plesovi. U oba ogranka Smetanin je klavirski stil na visini majstorskih postignuća ondašnje evropske klavirske muzike. Ali dok kod njegovih klavirskih djela koja nisu plesnog karaktera tu i tamo izbijaju Schumannovi i Lisztovi utjecaji, u svojim češkim plesovima Smetana je sasvim svoj, originalan, narodan.

Kad se govori o Smetaninim češkim plesovima, pomišlja se redovito na najkrupnija djela tog ogranka, to jest na dvodijelnu zbirku koja i nosi naziv *Češki plesovi* (1877—1879). U njezinu prvom dijelu nalaze se četiri polke. U drugom, značajnijem, susrećemo deset čeških plesova, koji čine veličanstven ciklus, najveći doprinos Smetane kao nacionalnog kompozitora češkoj klavirskoj muzici. Teško je reći što u tom ciklusu izaziva veće udivljenje. Ljepota melodije, osebujnost ritmike, kontrastnost pojedinih odlomaka, zanimljivost i bujnost klavirskog sloga, harmonička invencija, ukus u odabiranju narodnih napjeva, sve su to podjednako važni elementi, koji pridonose ostvarivanju cjelovitog dojma pri slušanju tih Smetaninih remek-djela. Za ilustraciju evo *furiant* s interesantnom horizontalnom polimetrijom (dvočetvrtinska i tročetvrtinska mjera):



Smetana, utemeljitelj češke nacionalne opere, ostavio je osam opernih djela: *Brandenburžani u Češkoj* (1863, izv. 1866), *Prodana nevjesta* (1866), *Dalibor* (1867), *Libuša* (1872), *Dvije udovice* (1874), *Poljubac* (1876), *Tajna* (1878) i *Đavolova stijena* (1882). Svoje težnje za utemeljenjem češke narodne opere Smetana je u punoj mjeri ostvario. U njegovim operama žive češki ljudi, ljudi iz naroda, sa svojim dobrim ali i lošim osobinama; Smetana oživljuje češko selo i njegove stanovnike, upire prstom na njihove mane i vrline, dovodi na pozornicu tipove kakve je u Češkoj svoga vremena doista susretao. Ali on zalazi i u prošlost, vođen onim istim plamenim rodoljubljem koje je upravljalo njegovom umjetničkom izražajnošću kad je u stavcima ciklusa *Moja domovina* zahvaćao svojim pogledom ne samo sve ono što mu je pružala

ljepota češke prirode već i prohujala stoljeća nekadašnje slave i sjaja. Ta vremena u Smetaninim operama ponovo oživljuju; u *Brandenburžanima u Češkoj*, u *Daliboru*, u *Libuši*, kao i u *Mojoj domovini*, prošlost daje pravac težnjama za budućnost. Narod želi slobodu iznad svega; on je čuva, a ako je izgubi, herojski se bori da je ponovo stekne. To je osnovna misao, na kojoj se temeljila aktualnost pojedinih Smetaninih opera, koje je slušateljstvo u doba mrskog habsburškog jarma primalo i kao svojevrstan politički manifest.

Izgrađujući unutarnju strukturu svoje opere, Smetana je jasno zamjećivao razliku između Wagnerove muzičke drame i uobičajene majerberovske velike opere s jedne strane, a opere s govorenim tačkama, komično-idiličnog karaktera, s druge. On je uviđao dalekosežnost pojedinih tekovina u Wagnerovoj reformi te ih je, u granicama mogućnosti, odrešito prihvaćao. Ali nije to činio posvuda, ni ropski. Umio je sačuvati svoju individualnost, premda su ga baš zbog usvajanja izvjesnih Wagnerovih postupaka prekoravali da je sasvim prešao u vagnerijanski tabor i da je izdao narodnu stvar. A u čemu

Izvedba Smetanine opere *Prodana nevjesta* na otvorenom

se sastojalo tobožnje Smetanino vagnerijanstvo? U prvom redu, Smetana nije pisao svoje librete, on je u tom pogledu ovisio o drugima, koji nisu baš uvijek bili dobri libretisti, pa se može reći da u stvari nijedan njegov libreto nije uzorak onakve muzičke drame kakvu je Wagner zamišljao. A i tko bi je tada u Češkoj bio mogao napisati? Smetana je, doduše, od Wagnera preuzimao izvjesne elemente njegove reforme, kao što su podjela opere na prizore (a ne na zatvorene brojeve), primjena sustava lajtmotiva, simfonizacija opernog orkestra. Ali zar ga zbog toga smijemo okriviti da je oponašao Wagnera, kad su to tekovine koje su u toku vremena postale općim dobrom evropskih opernih kompozitora i više ili manje stalnim sredstvima u njihovu opernom stvaranju? Uostalom, Smetana nije preuzeta načela uvijek dosljedno ni pri-

mjenjivao. U komičnim operama, na primjer, prevladavaju brojevi. A ni njegov orkestar ne približava se sasvim Wagneru, bar ne u upotrebi limenih instrumenata, koji kod Smetane snažno nastupaju samo u izrazito svečanim trenucima i prizorima (*Dalibor, Libuša*).

Poređane jedna uz drugu, Smetanine opere odražavaju i međusobnu kontrastnost, koja u njih unosi nužnu raznovrsnost. Dok je prva majstorova opera *Brandenburžani u Češkoj* pisana još u znaku Meyerbeerove velike opere, *Dalibor* je muzička tragedija, upravo jedina Smetanina tragična opera. Ostale su Smetanine opere po sadržaju i strukturi većinom komične opere (*Prodana nevjesta, Dvije udovice, Tajna, Đavolova stijena*); *Libuša* je svečana narodna igra izrasla iz narodne mitologije, namijenjena jačanju nacionalne svijesti i domovinske ljubavi i izvođenju u izabranim trenucima veličanstvenih, presudnih zbivanja u životu naroda. *Poljubac* je romantična pučka igra iz života seljaka, u kojoj podjednako susrećemo i komične i alegorične elemente.

Najpopularnija Smetanina a ujedno i češka opera jest *Prodana nevjesta*. To su djelo već odavna oduševljeno prihvatile široke mase kazališnih posjetilaca sviju naroda, osjetivši iskrenost i spontanost umjetnika koji je uspio da na muzičkoj pozornici vjerno prikaže isječak iz života svoga naroda.

Radnja u *Prodanoj nevjesti* donosi varijantu često obrađivane teme. Dvoje mladih ljudi sa sela vole se, ali njihova ljubav nailazi na zapreke; djevojku hoće da udaju za drugoga, koga ona ne voli. No duhovit zapletaj i nesporazum osnovan na okolnosti da su oba prosca zapravo polubraća, djeca istog oca, rješava čvor u korist i na veliku radost zaljubljenika. Muzika te Smetanine opere neobično je svježa i izvorna. Ona raste iz obilježja baštine narodnog češkog stvaralaštva, s kojim se Smetana potpuno saživio. Nacionalnost njegove muzike podjednako je snažno naglašena i ostvarena u solističkim partijama, u zborovima, u ansamblima i plesnim odlomcima, u kojima odjekuju osebujni ritmovi polke, furijanta i skočne. Te nacionalne osobine Smetanine muzike u *Prodanoj nevjesti* dobivaju još neposredniju izražajnost u vezi s likovima koji se kreću na pozornici. Tu doista oživljuje češko selo (kao što u izvjesnoj mjeri selo uopće) u raznovrsnosti svojih stanovnika. Jednostavni, zdravi, mladi ljudi, kod kojih postoji i živa snaga osjećajnosti; seoski mešetar, lukav i mnogorječiv; zaostali i naivni seljanin koji brzo i lako vjeruje u sve što čuje i vidi; narodni kolektiv koji žigoše nezdrave pojave u selu i izvrgava ruglu nadmudrenog mešetara: to su nosioci radnje, koja je zbog kontrastnosti protagonista i sama kontrastna i privlačljiva. Posebnu pažnju zaslužuje predigra *Prodane nevjeste*, čvrst sastavni dio svjetskog simfonijskog repertoara; ona je prožeta svježinom i humorom, neodoljivom pokretnošću ritmike i osebujnošću instrumentalnog kolorita.

Smetana je značio blistav početak, sjajnu baklju, u kojoj je bilo dovoljno snage da osvijetli put tolikim pokoljenjima koja je pokrenula; no djela ovog majstora postala su i mjerilom za budućnost. Mnogi nekad uvaženi Smetanini suvremenici nisu mogli izdržati usporedbu s genijalnim autorom *Prodane nevjeste* i oni su danas gotovo zaboravljeni. Tako F r a n t i š e k S k u h e r s k ý (1830—1892) s operom *Vladimir*, V o j t ě c h H ř i m a l y (1842—1908) s *Ukletim knezom*, K a r e l Š e b o r (1843—1903) s majerberovskim *Templarima u Moravskoj*, V i l é m B l o d e k (1834—1874) s jednočinom komičnom operom *U zdencu* (1867), koja se od sviju navedenih djela najdulje održala.

Kompozitor koji je umio stati Smetani uz bok bez straha da će ga sjena njegove slave prekriti morao je, kao i Smetana, u prvom redu osjetiti moć

i čar narodne muzike, a zatim ostati potpuno samostalan u muzičkim zamislima i u njihovoj obradbi.

Obje te osobine u visokom je stupnju imao Antonín Dvořák, drugi veliki majstor češke muzike.

Dvořák. Usporedba Smetane i Dvořáka u mnogo čemu je poučna. Ona ne samo da pridonosi jasnijem ocrtavanju umjetničkog lika Dvořákova već omogućuje da se jednim pogledom zahvati gotovo cjelokupno ondašnje češko muzičko stvaranje, koje se u radu tih dvaju umjetnika donekle iscrpljuje. Dvořák je u češku muziku unio nove elemente, koji su pokazali njegovu umjetničku samostalnost, ali su i na veoma značajan način dopunili Smetaninu djelatnost: Smetana je u suštini romantičar, kojega prvenstveno privlače obilježja programnosti i u orkestralnoj, i u klavirskoj, pa čak i u komornoj muzici. U njegovu stvaranju ogleda se pravac što su ga zastupali Wagner i Liszt, ali on je kod Smetane obogaćen novim specifičnim elementom: svježinom folklora. Međutim, Dvořák — koji i dalje gradi na folkloru, ali ide u širinu jer se ne zanosi samo češkim, već općeslavenskim, pa i neslavenskim folklorom — predstavlja tip kompozitora koji stvara elementarnom snagom spontanosti, neprekidno crpući iz prebogate riznice svoje melodijske invencije. Odnosi muzike i izvanmuzičkih zbivanja privući će ponekad i Dvořáka, ali on daje svoje najbolje u tradicionalnim simfonijskim i komornim oblicima, koje ispunjava novom sadržajnošću. On je pravi utemeljitelj češke instrumentalne muzike tih vrsta, prvi veliki češki simfoničar i komorni kompozitor. Uz to Dvořák prvi stvara u češkoj novijoj muzici koncertantne forme te je obogaćuje i doprinosom na polju oratorijske muzike.

Na taj način, dopunjujući se međusobno, Smetana i Dvořák odražavaju, kako je maločas bilo rečeno, cjelokupnost umjetničke djelatnosti u češkoj muzici njihova doba. Ali značenje tog dopunjavanja ide još i dalje, ukoliko se u djelovanju tih umjetnika naziru i glavni pravci evropske muzike u drugoj polovini XIX st.: obnova ustaljenih formi, izgrađivanje novog, Berlioz-Lisztova tipa programne muzike i nove reformirane Wagnerove opere, kao i unošenje u umjetničku muziku folklornih elemenata.

Antonín Dvořák rodio se 1841. u obitelji mesara i krčmara. God. 1857. upisao se u orguljašku školu u Pragu, koju je dvije godine kasnije završio. Postao je tada violist u onda čuvenom Komzákovu zabavnom orkestru, čiji su članovi (a s njima i Dvořák) kasnije kolektivno prešli u orkestar Narodnog kazališta.

U umjetnički život Praga Dvořák se teško probijao. Bile su mu već 32 godine kad je prvi put privukao na sebe znatnu pažnju javnosti nakon izvedbe rodoljubne *Himne* za zbor i orkestar, op. 30, u kojoj se uznosi nepobjedivost češke narodne duše i njezina težnja za slobodom. Te iste godine, 1873, napušta Dvořák mjesto u kazališnom orkestru i postaje orguljaš u jednoj od praških crkava.

Međutim, drugi jedan događaj iz toga doba postaje neobično značajan u razvoju Dvořákove umjetničke karijere. On dobiva austrijsku državnu nagradu utemeljenu 1863. za »mlade siromašne slikare, kipare i muzičare«. Radovi koje je Dvořák poslao komisiji što je zasjedala u Beču (među njima simfoniju u Es-duru) govorili su za nj više od preporuka, i članovi komisije smjesta su uočili iznimnu nadarenost mladog čovjeka. Ali za Dvořáka odluka komisije nije značila samo postizavanje nagrade (koja mu je i kasnije više puta pala u dio) već i put k čovjeku koji će pomoći njegovoj umjetnosti da prijeđe granice domovine i nađe štovatelje u inozemstvu. Među članovima komisije nalazio se, naime, i Johannes Brahms, jedan od najvećih njemačkih simfoničara i komornih muzičara poslije Beethovena. On se za Dvořáka zauzeo jer je spoznao njegove sposobnosti; prijateljske veze, koje su se tim putem među njima izgradile, potrajale su do Brahmsove smrti (1897). Brahms je

Dvořáku našao stalnog izdavača, čuvenog Simrocka, koji je 1878. objavio popularne Dvořákove dvopjeve za sopran i alt pod nazivom *Zvuci iz Moravske* i time privukao na nj pažnju njemačke muzičke javnosti.

U toku godina koje se otada nižu Dvořákova slava neprekidno raste. On započinje i svoju dirigentsku karijeru i posvećuje se izvođenju vlastitih radova. Umjetničke turneje vode ga u inozemstvo, gdje osobito u Engleskoj doživljuje goleme uspjehe. God. 1891. počeo je Dvořák svoju nastavničku djelatnost kao profesor praškog konzervatorija, ali ju je već slijedeće godine, iako privremeno, prekinuo, odazvavši se pozivu iz New Yorka da tamo preuzme rukovodstvo Narodnog konzervatorija. Dvořákov boravak u Sjedinjenim Državama (1892—1895) bio je veoma plodan. Dodir s najjevima Indijanaca i Crnaca snažno je utjecao na umjetnikovu maštu; njihovim su prizvucima prožeta krupna djela, tako simfonija *Iz Novoga svijeta*, gudački kvartet u F-duru, koncert za violončelo u h-molu.

Vrativši se u domovinu, Dvořák je nastavio svoju nastavničku djelatnost na konzervatoriju, postavši uz to 1901. i njegovim ravnateljem. Kao nastavnik uživao je golem ugled. Njegova klasa za kompoziciju stekla je u toku vremena naziv Dvořákova škola; iz nje su izišli mnogi vrsni i znameniti kompozitori, među njima Josef Suk, Vítězslav Novák, braća Jaroslav i Otakar Jeremiáš, Oskar Nedbal i drugi. Njegov odnos prema đacima bio je ne samo odnos nastavnika već i druga koji je s mnogo takta pratio individualni razvoj učenika i od njih tražio da u svojim primjedbama budu iskreni, makar one bile ponekad i samom učitelju neugodne.

Umro je u Pragu 1904.

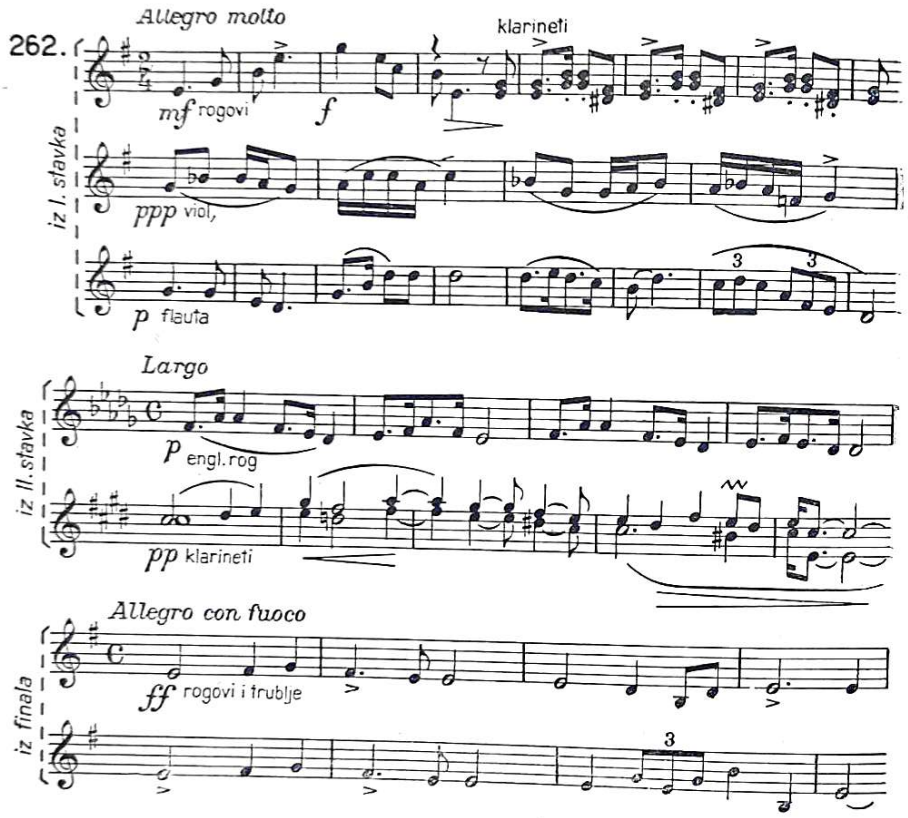
Kako je već rečeno, Dvořák je najneposredniji, a po tome i najizvorniji ondje gdje se u zanosima čistog muziciranja iživljavalo bogatstvo njegova umjetničkog temperamenta, obilježenog prvenstveno gotovo nepresušnom melodičkom invencijom. Pravog Dvořáka treba tražiti u njegovim instrumentalnim kompozicijama, u simfonijama, komornim djelima, koncertima, klavirskim radovima. Tu je on u nebrojenim primjerima pokazao iskonsku vitalnost svoga talenta i stvaralačkog nagona.

Dvořák je napisao devet simfonija. Činjenica da je njegova posljednja simfonija, poznata pod nazivom *Iz Novoga svijeta*, označena kao peta po redu tumači se time što je Dvořák prve četiri simfonije ostavio bez numeracije.[147] One doista i zaostaju za skupinom od pet posljednjih, među kojima su simfonije u D-duru (br. 1, 1880), d-molu (br. 2, 1884—1885), F-duru (br. 3, 1875, prerađena 1887), G-duru (br. 4, 1889) i e-molu (br. 5, 1893). Među njima su najznačajnije druga, četvrta i peta. Simfonija u d-molu prožeta je u prvom i posljednjem stavku borbenošću, dramatikom, u kojoj ima tragičnog prizvuka; autor je očito pomišljao na daleka nemirna vremena husitskih ratova, što svjedoči tema njegove *Husitske uvertire*, koju susrećemo u oba navedena stavka. Simfonija u G-duru nosi na sebi biljeg herojstva, ali, možda u većoj mjeri od sviju ostalih Dvořákovih simfonijskih djela, i biljeg nacionalnog muzičkog izraza, koji je na pravom mjestu osobito u polaganom stavku i finalu, gdje u obliku varijacija autor niže prizore iz širokog narodnog veselja.

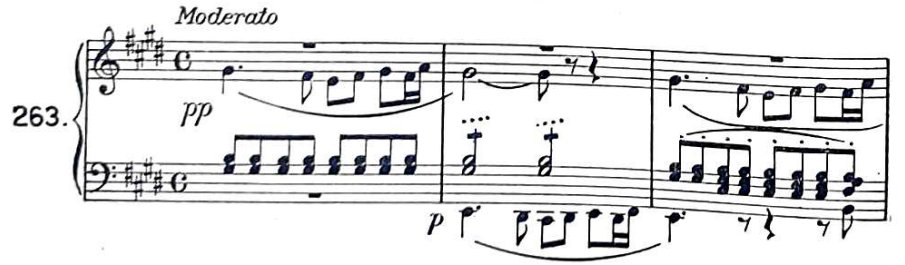
Najpopularnija Dvořákova simfonija svakako je posljednja, nastala u Sjedinjenim Američkim Državama. Sadržajno to je doista bogato i zanimljivo djelo. U njemu se, s jedne strane, odražava kompozitorov dodir s muzičkom kulturom Indijanaca i američkih Crnaca. Melodije jednih i drugih duboko su se dojmile Dvořáka, i on je zaželio da u simfonijskom djelu pokaže svu njihovu izvornost. Ali nije uzimao gotove narodne melodije u obliku citata, već je uspješno, kao uvijek, stvarao u njihovu duhu. S druge strane, simfonija u e-molu svjedoči da je umjetnik često mislio na daleku domovinu. Njega je

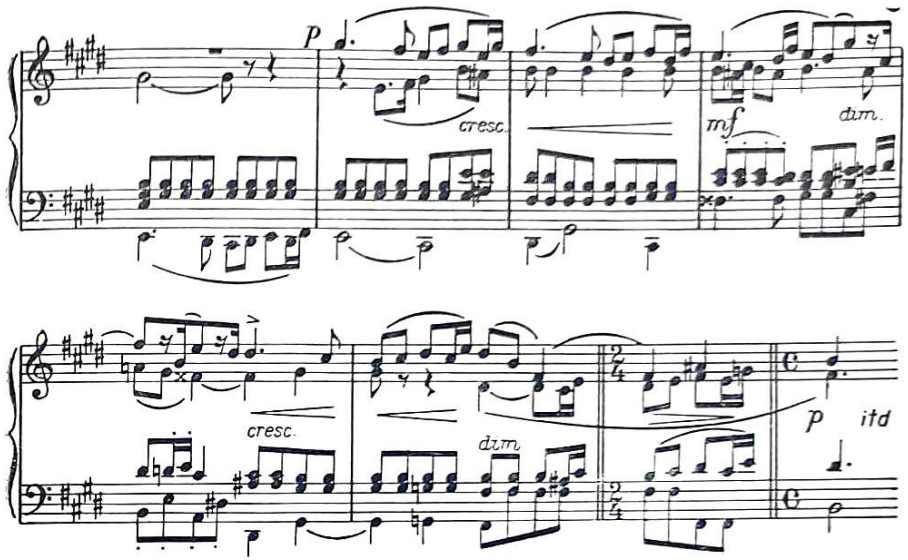
[147] U novom izdanju cjelokupnih Dvořákovih djela, koje se objavljuje u Pragu i još nije dovršeno, simfonije su numerirane brojevima od 1 do 9. Prema tome, nekadašnja peta simfonija izvodi se danas kao deveta.

mučila nostalgija, pa teme češkog narodnog prizvuka predstavljaju drugi izvor melodijske tematike toga djela, bogatog u svojoj raznovrsnosti, u efektnoj, katkada briljantnoj instrumentaciji, u jasnoći izlaganja. Čuveni Largo te simfonije nastao je kao plod dojmova koje je Dvořák dobio čitajući glasoviti spjev *Hiawatha* američkog pjesnika Longfellowa. Dvořákova simfonija u e-molu privlači prvenstveno bogatstvom melodike. Za ilustraciju evo nekoliko karakterističnih tema iz pojedinih stavaka:



Za gudački orkestar napisao je umjetnik serenadu u E-duru, op. 22, punu svježe, neposredno iskrene, proćućene muzike, s divnom temom prvog stavka:



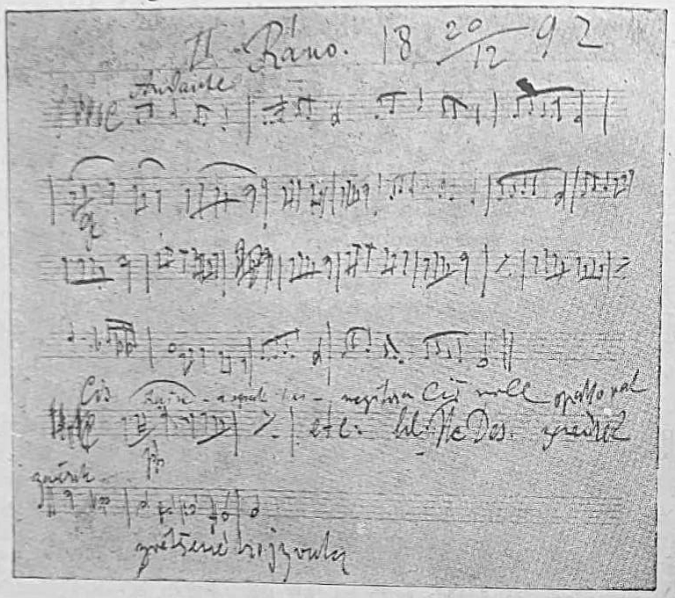


Najpopularnijim Dvořákovim djelima pripadaju, svakako, obje skupine od po osam *Slavenskih plesova* (op. 46, 1878. i op. 72, 1886), koje je autor napisao za klavir četveroručno i za orkestar. U toj posljednjoj, orkestralnoj redakciji, oni su i najbolje poznati. Te kratke kompozicije, duboko izvorne, kontrastne po ugođaju i bogato raznolike u slikama koje dočaravaju, istovremeno su i poučne za Dvořákov pogled na nacionalni pravac u muzici. On se osjećao Čehom, pisao je češku muziku, ali nije gubio iz vida slavenstvo kao nov, širok pojam, kao kompleks nove umjetničke vitalnosti, koja je u tadašnji razvoj evropske muzike već bila unijela neobično dalekosežne, značajne elemente. Njegove su simpatije za narodno muzičko stvaralaštvo prelazile granice Češke i dopirale su dalje na istok, do Poljske i Rusije, kao i na jug k balkanskim Slavenima.

U red ostalih Dvořákovih orkestralnih djela idu tri *Slavenske rapsodije*, uvertire *(Husitska, U prirodi, Karneval, Othello)*, vrlo uspjele *Simfonijske varijacije*, op. 78, efektni *Scherzo capriccioso*, op. 66, i pet simfonijskih pjesama, odnosno »orkestralnih balada« (tako ih je nazivao sam autor). To su: *Vodenjak, Podnevna vještica, Zlatno vreteno, Golub, Pjesma o junaku.* Prve četiri bile su napisane 1896, a za ishodište su im poslužile pjesme J. K. Erbena. Posljednja simfonijska pjesma nastala je 1897. Od tih djela najuspjelije je i najpopularnije *Podnevna vještica.*

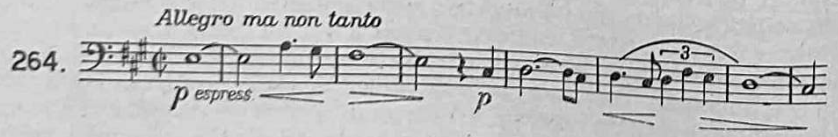
Svojim djelima na polju koncertantne muzike Dvořák je u stvari utemeljio to područje u češkoj muzici XIX st. Ostavio je više kompozicija za jedan solistički instrument i orkestar; među njima se ističu koncert za klavir i orkestar u g-molu (1876), violinski koncert u a-molu (1880), i, nadasve, veoma značajan koncert za violončelo i orkestar u h-molu (1895), jedan od stupova moderne solističke literature za violončelo. Širokih razmjera, taj koncert donosi veliko bogatstvo ugođaja i oprečnosti i upravo raskošno obilje muzičkih zamisli na kojima su izgrađena njegova tri stavka, od epske veličajnosti prvog i lirske topline drugog do osebujno koncipiranog finala, u kojemu početna, zanosna pokretnost ustupa mjesto sanjarenju i meditativnosti.

Dvořák je mnogo više nego Smetana radio na području komorne muzike, napisavši četiri klavirska trija, četrnaest gudačkih kvarteta, dva klavirska kvarteta, tri gudačka kvinteta, dva klavirska kvinteta, jedan gudački sekstet; uz to je ostavio sonatu i sonatinu za violinu i klavir. Na tom polju, koje ga

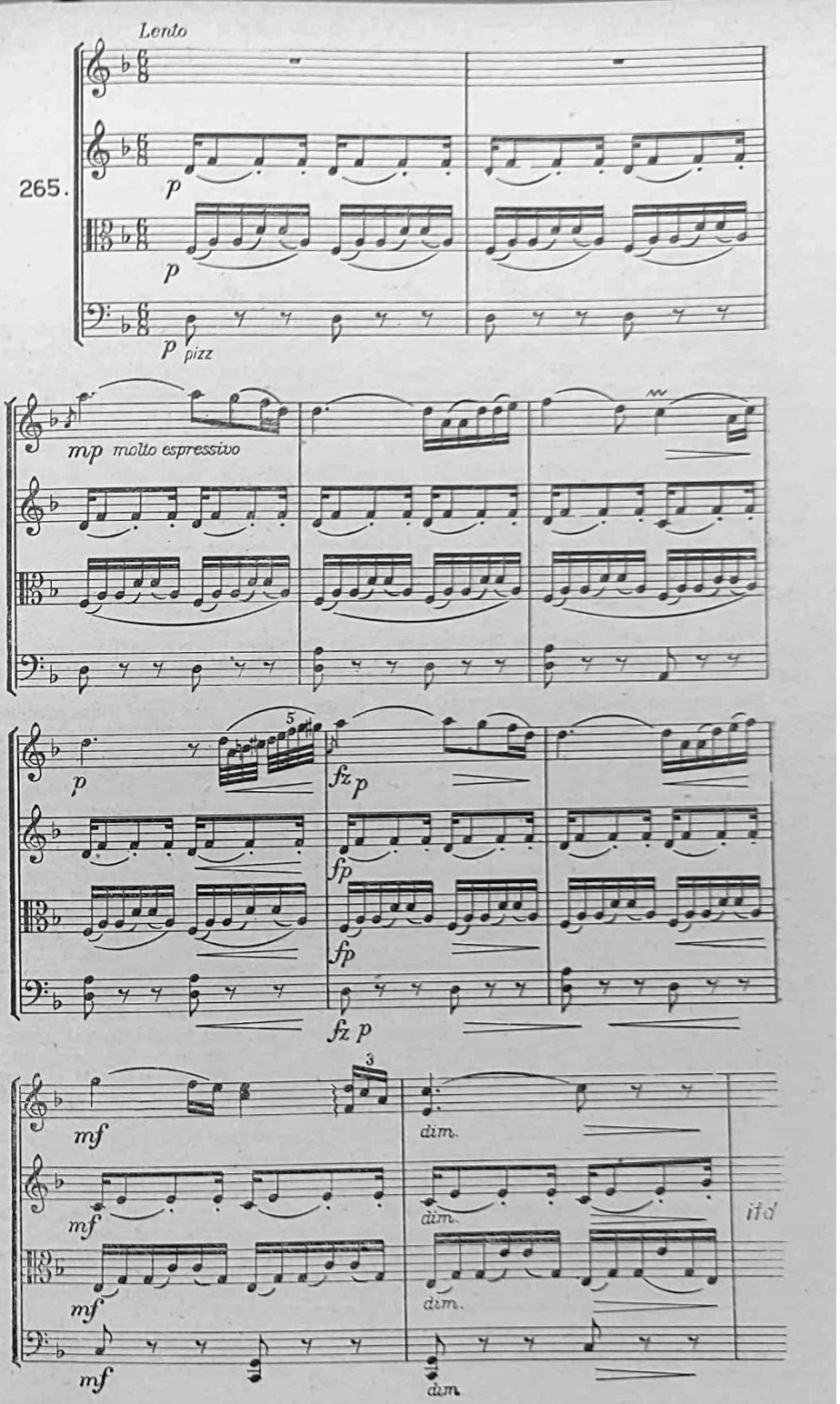


Rukopis A. Dvořáka

je kroz čitavo razdoblje njegova umjetničkog stvaranja gotovo neprekidno privlačilo, prošao je Dvořák dug razvojni put, koji ga je vodio od dubokog poniranja u naslijeđene komorne oblike muzičke klasike do usvajanja tekovina novoromantičkog muzičkog jezika (utjecaji Brahmsa) i, najzad, do spoznaje da pravi put treba tražiti u blizini narodnog stvaralaštva. Sva komorna djela Dvořákova nisu, dakle, na istoj visini. Ali najznatnija idu, svakako, u red najviših postignuća češke i evropske komorne muzike iz druge polovine prošlog stoljeća. To su: gudački kvarteti op. 51 u Es-duru, op. 80 u E-duru, op. 96 u F-duru (tzv. Američki ili Crnački iz 1893), op. 105 u As-duru i op. 106 u G-duru, klavirski trio op. 65 u f-molu, pa tzv. Dumky-trio op. 90, sasvim osebujan u neuobičajenosti arhitektonske podloge, i genijalni klavirski kvintet u A-duru op. 81 (1887), čiju početnu temu iznosi violončelo:



U »američkom« kvartetu u F-duru susrećemo u početku drugog stavka raspoloženje u kojemu sjeta nosi prizvuk nostalgičnosti:



Dvořákov doprinos češkoj klavirskoj muzici skromniji je od Smetanina i ograničava se ponajviše na minijature s naglašenim ritmičkim, plesnim obilježjima ili s programnim naslovima i podnaslovima. Uz dvoručne klavirske kompozicije Dvořák je pisao i četveroručne. Među prvima istaknimo ciklus *Poetski dojmovi* i *Humoreske* op. 101, od kojih je ona u Ges-duru po svoj prilici najpopularnije od svih majstorovih djela.

Od 1870. do 1903. Dvořák je napisao deset opera. Ali on nije imao pouzdan kriterij pri izabiranju opernog teksta; mnogi njegovi libreti ne bi bili nikada privukli Smetanu. Dvořák je, doduše, svoju melodijsku invenciju dokazao i u opernim djelima, koja imaju uspjelih odlomaka; ali kao dramske cjeline mnoge njegove opere bezizražajne su i blijede. Takav sud, dabome, ne pogađa svaku; djela kakva su *Jakobinac* (1888), *Vrag i Katja* (1899) i, osobito, *Rusalka* (1900) uspjeli su operni radovi.

Nekoliko djela većeg opsega ostavio je Dvořák i na polju crkvene muzike, tako *Stabat Mater*, značajni *Requiem* (1890), zatim *Te Deum* (1892), svoje najizvornije djelo na tom području, i oratorij *Sveta Ljudmila* (1886), u kojemu ima hendelovske snage i veličine, ali i privlačne jednostavnosti.

Na području solo-pjesme Dvořák je komponirao oko pedeset popjevaka, među njima čuvene *Ciganske pjesme* (1880) i *Biblijske pjesme* (1894).

Fibich. Umjetnik koji se često spominje uz Smetanu i Dvořáka kao treći značajan češki kompozitor iz druge polovine prošlog stoljeća bio je Zdenko Fibich (1850—1900).

Nesumnjivo nadaren, Fibich na svom umjetničkom putu nije išao usporedo s ostalom dvojicom velikana češke muzike. On ih ni talentom ne dostiže, a osim toga njegovo stvaranje ne stoji na pozicijama muzičkog nacionalizma. On ne traži mnogo dodira s narodnim životom i stvaralaštvom te unosi u češku muziku izvjesnu kozmopolitsku crtu, koja se očituje i u izboru sadržajnih motiva i u obilježjima Fibichova umjetničkog jezika. Fibich je učio kompoziciju na konzervatoriju u Leipzigu. Kasnije je bio kapelnik u Pragu, najprije u Narodnom kazalištu, a zatim u ruskoj crkvi.

U njegova djela spadaju, među ostalima, opere: *Mesinska nevjesta* (1888), *Oluja* (1894), *Hedy* (1895) i opsežna melodramska trilogija na tekstove J. Vrchlichkog pod nazivom *Hyppodamia* (1890—1891). U tom je djelu kompozitor govorenim tragedijama, čija se sadržajnost kreće u svijetu antike, dodao simfonizirani orkestar, kojemu je dužnost da oblikuje i tumači duševna stanja likova s pozornice. Nadalje je Fibich komponirao više simfonijskih djela programnog smjera (*Záboj, Slavoj* i *Luděk, Toman i šumska vila, Otello, U predvečerje,*[148] *Proljeće*), tri simfonije, komorne kompozicije, mnoge radove za klavir (među njima ciklus *Ugođaji, dojmovi i uspomene*), kraće kompozicije melodramskog karaktera, pjesme za glas i klavir.

Fibich je otvoreno pristajao uz Wagnerovu reformu, davši u *Mesinskoj nevjesti* svoje remek-djelo, veoma značajnu tragičnu operu. Povlačenje u čisti romantički subjektivizam, potencirano zgodama iz njegova ljubavnog života, razvilo je u njemu i sklonosti k pesimizmu; taj se osobito odražava u operi *Hedy*, koju smatraju češkim *Tristanom*.

* * *

U razdoblju koje nas ovdje zanima slovačku muziku predstavlja svega jedan kompozitor: Ján Levoslav Bella (1843—1936), svećenik i zborovođa. Bella je 1881. napustio svećeničko zvanje i katoličku vjeru te je prešao na protestantizam i preselio se u Erdelj gdje je u Cluju (Sibinju) proživio četrdeset godina rukovodeći cjelokupnim muzičkim životom grada. God. 1921. odlazi u Beč, a 1923. u Bratislavu, gdje ga je u dubokoj starosti zatekla smrt.

[148] Iz ove je kompozicije popularan odlomak koji se često samostalno izvodi pod naslovom *Poema*.

Njegovo se stvaralaštvo može podijeliti na tri razdoblja. U prvom, do odlaska u Cluj, piše mnoga crkvena djela, u kojima očito pristaje uz smjernice cecilijanskog pokreta (oko trideset misa, *Requiem* u c-molu, kantata *Cyrillo-Metodiana* i druga djela s tog područja). No tada on stvara i veći broj instrumentalnih radova, tako tri gudačka kvarteta i simfonijsku pjesmu *Sudbina i ideal* (1874, prerađena 1880), svoje najznatnije djelo za orkestar, u kojemu pristaje uz Lisztov novoromantični programni smjer. U drugom razdoblju svoga stvaranja (1881—1921) za boravka u Cluju, Bella piše operu *Kovač Wieland* prema zamisli Richarda Wagnera. Na njoj je dugo radio; iako ju je počeo još prije nego što se preselio u Erdelj, ona je konačno bila dovršena 1899. a izvedena tek 1926. *Kovač Wieland* je po svom sadržaju i po obradbi bliz Wagnerovim mitskim dramama i njihovoj simbolici. Bella je u drugom razdoblju svoje kompozitorske djelatnosti napisao više drugih radova, kantata (redovito na njemački tekst), kompozicija za klavir, za orgulje, i izvjestan broj komornih djela, među kojima je i gudački kvartet u c-molu op. 25 (1885, prerađen 1918), temeljni kamen slovačke komorne muzike. U trećem razdoblju (1921—1936) Bella se i kao čovjek i kao umjetnik vraća k domovini. Unatoč visokoj dobi on podvrgava temeljitoj reviziji svoj umjetnički stav, prilazi nacionalnom smjeru, približuje se folkloru i piše cikluse slovačkih narodnih pjesama za mješoviti zbor. God. 1922. nastaje njegova veličanstvena kantata za soliste, zbor i orkestar *Jánošíkova svadba*, u kojoj je opjevao i uzveličao lik popularnog slovačkog hajduka Jánošíka, koji se borio protiv narodnih pljačkaša i feudalaca i pomagao svoj narod besprimjernom hrabrošću i ljubavlju. Posljednje veće Bellino djelo je kantata *Čudesni hajduk* (1933); devedesetgodišnji majstor dao je u njoj sliku narodnog slavlja, pobjedu nesalomljivosti i upornosti.

MUZIKA U POLJSKOJ

Nakon Chopinove smrti, do prijelaza u XX st. poljska muzika ne ostaje na visini na koju ju je doveo taj genijalni poljski kompozitor. U razvoju muzičke umjetnosti u Poljskoj javlja se poslije Chopina velik broj kompozitora koji stvaraju na najrazličitijim područjima, često i s uspjehom. Ali nijedan od njih nema umjetničku individualnost koja bi se mogla mjeriti sa Chopinovom.

Među tim umjetnicima jedan od znatnijih je Stanislaw Moniuszko (1819—1872). Kompoziciju je učio u Berlinu, a zatim je živio u Vilni, gdje je djelovao kao organizator muzičkog života, dirigent, pratilac na klaviru i pedagog. God. 1848. preselio se u Varšavu; tu je bio dirigent u kazalištu, a kasnije i profesor kompozicije na konzervatoriju. Moniuszko je komponirao velik broj različitih djela: izvrsne popijevke, koje su mu pribavile naslov »poljskog Schuberta«, klavirske i simfonijske kompozicije i crkvena djela. Uz tri baleta i muziku za nekoliko dramskih djela napisao je 22 opere i operete. Među operama najpopularnija je Halka. Nastala 1846—1847, ali izvedena tek 1858, *Halka* predstavlja prvu poljsku nacionalnu operu. U njoj je Moniuszko pokazao zamjernu melodijsku invenciju, smisao za muzičko oblikovanje dramatskih prizora i moć uživljavanja u obilježja muzičkog folklora. On je u tom svom djelu osvijetlio i dva nepomirljiva elementa: narod i plemstvo. Jednostavnoj iskrenosti i prirođenoj dobroti čovjeka iz naroda suprotstavljao je nasilnost, brutalnost, požudu plemića i njegovo bezobzirno ugnjetavanje naroda. Zbog svoje revolucionarnosti (u prvoj verziji libreta djelo završava ustankom naroda protiv plemstva) *Halka* je uz velike napore Moniuszkove doživjela prvu izvedbu, ali tek pošto ju je autor donekle preradio. Ona se

danas prikazuje u obliku koji je bliži prvobitnim Moniuszkovim težnjama. Među ostalim opernim radovima toga kompozitora ističu se *Tajanstveni dvorac*, *Verbum nobile*, *Grofica* i *Ladar*.

Uz Henryka Wieniawskog (1835—1880), violinista, i njegova brata pijanista Jozefa (1836—1912), autora brojnih instrumentalnih radova, stekao je u drugoj polovini prošlog stoljeća veliku popularnost Zygmunt Noskowski (1846—1909). Svestran, brz u stvaranju, često se služio narodnim napjevima, koje je uzimao u svoja djela. Napisao je, među ostalim, tri simfonije, simfonijsku pjesmu *Stepa*, simfonijske varijacije na Chopinovu temu, uvertiru *Morsko oko*, nekoliko gudačkih kvarteta, izvrstan klavirski kvartet u d-molu i mnogo uspjelih pjesama. Komponirao je tri opere: *Livia Quintilla*, *Sud* i *Osveta*. U njima ocrtava prizore iz narodnog života. — Ladislav Zelenski (1837—1921) je lirik u čijim se popjevkama zamjećuje prizvuk narodnog stvaralaštva. Glavno mu je djelo opera *Goplana* (prema jednoj tragediji Slowackog); ostavio je i više instrumentalnih kompozicija (dva gudačka kvarteta, simfoniju u a-molu). — Juliusz Zarebski (1854—1885), nastavnik konzervatorija u Bruxellesu, komponirao je u nacionalnom duhu brojne klavirske kompozicije i klavirski kvartet, u kojima posebnu pažnju privlače njegove harmonijske smjelosti. — Moric Moszkowski (1854—1925), pijanist, proveo je život izvan Poljske, u Berlinu i Parizu. Kompozicije mu odaju tehničku spremu, bez dublje izvornosti. Najpoznatije njegovo djelo su *Španjolski plesovi*. — Dobre pjesme ostavio je Stanislaw Niewiadomski (1859—1936). — Značajniju je djelatnost razvio Ignacy Jozef Paderewski (1860—1941), prvi predsjednik Republike Poljske i čuveni pijanist. Učio je u Varšavi, Berlinu i Beču. Postavši jednim od najuglednijih svjetskih umjetnika na klaviru, Paderewski je s velikom nesebičnošću stavio svoje umjetničke sile u službu domovine, zalažući se predano i postojano za ostvarenje njezine slobode. Uz intenzivno nastupanje nalazio je vremena i za komponiranje ovećeg broja djela, od kojih su mnoga doživjela velike uspjehe, tako pjesme na Mickiewiczeve stihove, pa klavirske kompozicije, među kojima popularni *Menuet* u G-duru, *Putnikove pjesme*, *Varijacije* op. 23, sonata, klavirski koncert, *Poljska fantazija* za klavir i orkestar. Paderewski je napisao i operu *Manru*, u kojoj razvija sukob između slobodnog i bračnog života. Iako u djelima većeg opsega ovaj umjetnik ne pokazuje toliko inventivne snage kao u radovima manjih razmjera, njegova velika simfonija u h-molu (1905—1908), poznata pod nazivom *Polonia*, ipak je vrlo značajno djelo, prožeto dubokom vjerom u pobjedu narodnih težnja. — Roman Statkowski (1860—1925), đak petrogradskog konzervatorija, nastavnik kompozicije na konzervatoriju u Varšavi, pisao je opere (*Filenis*, *Marya*), klavirska i violinska djela, kao i gudačke kvartete koji po čistoći komorno-muzičkog stila idu u red najboljih uzoraka poljske komorne muzike. — Mieczyslaw Soltys (1863—1929) autor je opera, oratorija i simfonija koje već odaju početke utjecaja novije evropske muzike (Strauss, Debussy). — Felicjan Szopski (1865—1939) stvorio je remek-djelo operom *Ljiljani* (1916). Poznate su i njegove harmonizacije poljskih narodnih napjeva. — Henryk Melcer (1869—1928) bio je izvrstan pijanist. U briljantnom klavirskom stilu ostavio je dva koncerta za klavir i orkestar. Napisao je i operu *Marya*. — Zygmunt Stojovski (1869—1946) malo je živio u Poljskoj. Istaknut pijanist, on je priređivao turneje po Evropi, a 1906. nastanio se u Americi, gdje je postao veoma ugledan kao klavirski pedagog. U svojim djelima združuje noviju francusku tehniku s ljepotom poljske narodne melodike. U njegova djela spadaju: simfonija u d-molu, klavirski koncerti, violinski koncert, sonata za violinu i klavir, za violončelo i klavir, klavirska djela, pjesme. — Henryk Opieński (1870—1942), kompozitor, dirigent i muzikolog, učenik Paderewskog, V. d' Indyja i Riemanna, napisao je iscrpne studije o Chopinu, Moniuszku i Paderewskom. Komponirao je opere (*Marya*, *Jakov lutnjar*), simfonijske pjesme (*Lilla Weneda*), gudački kvartet, popijevke, scensku muziku za nekoliko kazališnih komada. — Emil Mlynarski (1870—1935), istaknuti dirigent varšavske filharmonije, postigao je svoj najveći uspjeh koncertom za violinu i orkestar u d-molu. Napisao je simfoniju *Polonia* i operu *Ljetna noć*. — Na području opere dobra je djela dao Tadeusz Joteyko (1872—1932); njegov se *Igrač* često izvodi. — Uspjela je i opera *Djevica ledenjaka*, koju je napisao Adolf Guzewski (1876—1920), podrijetlom Litvanac, autor izvrsne simfonije u A-duru. — Dirigent i orguljaš Felix Nowowiejski (1877—1946) stekao je znatan ugled dramatskim oratorijem *Quo vadis?*

NJEMAČKA MUZIKA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE

Razvoj njemačke muzike u drugoj polovini XIX st. poznat nam je dosad samo djelomično, koliko se odnosi na djelatnost Wagnera i Liszta i njihovih najužih suradnika i suboraca. Ali njihov doprinos, ma kako značajan bio, ni izdaleka ne iscrpljuje pregled njemačke (i austrijske) muzičke kulture u tom razdoblju. Tek prikazom rada drugih njemačkih kompozitora, koji u to vrijeme stvaraju, postaje moguć potpun uvid u raznovrsnost i bogatstvo tadašnje njemačke muzičke produkcije, koja se odvijala u znaku žučljivih rasprava i teških proturječja.

Načela što ih je zastupala Wagner-Lisztova škola nisu prihvaćali svi njemački muzičari. Mnogi su ih i oštro napadali, pa je postepeno došlo do formiranja dvaju neprijateljskih tabora, čiji su predstavnici žilavo i uporno branili svoje položaje. Borba je poprimila ideološko-estetski karakter, a vodila se prvenstveno oko toga da li je muzika sposobna da izrazi događaje koji se zbivaju izvan čisto muzičkog područja i — ako takve događaje može ocrtati i tumačiti — da li ona išta gubi od svoje autonomije. Drugim riječima, spor je rješavao pitanje o programnosti muzike. Dok su Wagner i Liszt u novonjemačkoj školi zastupali programni pravac, suprotnom je taboru ideolog bio Eduard Hanslick (1825—1904), čuveni bečki kritičar.

Hanslick je 1854. izdao glasovitu raspravu *O muzički lijepom* (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*), u kojoj je muzici potpuno poricao sposobnost da može izraziti bilo što, što se zbiva izvan muzike. Prema njegovim riječima, muzika nije drugo već puka »igra oblika koji se zvučeći kreću«. Ovaj formalist, koji je muziku olako uvrstio u kategoriju ornamentiranja i bezidejnih arabeska, oduzimao je, dakle, muzičkoj umjetnosti veoma snažna sredstva njena djelovanja, ne sluteći da će sjajna postignuća ruske, češke, francuske, pa i same njemačke muzike u toku slijedećih decenija potpuno razotkriti nepravilnost njegova stava.

Svoje uzore, kompozitore koji su na razmjerno najsretniji način praktično rješavali ideološke postavke, imala je i jedna i druga strana. U Hanslickovu taboru uzor je bio Johannes Brahms, koji je, uzgred budi rečeno, iako »apsolutni« muzičar, i sam na svoj način demantirao Hanslickove tvrdnje o bezidejnosti muzike.

Brahms. Što je Hanslicka navelo da u Brahmsu ugleda onoga za čija je djela smatrao da je najuputnije suprotstaviti ih nastojanjima novonjemačke škole? Tome je svakako pripomogla činjenica što je Brahms komponirao brojna instrumentalna djela klasičnog formalnog okvira uz izbjegavanje svakog naslova i podatka koji bi slušaočevu pažnju mogao upraviti unaprijed određenim smjerom. Ali, zaobilazeći programnost Berliozova ili Lisztova tipa, Brahms nije izbjegavao idejnost, nije pretvarao muziku u bezizrazitu igru tonovima i dekorativnosti, već je svoja djela ispunjavao sadržajem u koji je unosio duboku osjećajnost, ponekad i dramatičnost, postižući divan sklad između romantičarske poetičnosti svoga unutrašnjeg svijeta i vanjskog oblika, koji je nastavljao tradicije Beethovena i prethodnih vremena.

Brahms je u Njemačkoj i Austriji postao omiljelim i popularnim kompozitorom. Nije to teško razumjeti. Imućniji građanski slojevi intenzivno su njegovali kućno muziciranje (njem. Hausmusik). Njima su trebala komorna

djela koja će nastaviti ondje gdje su majstori klasike i rane romantike dovršili svoje stvaranje; ali i u novim elementima koje budu sadržavala neće prelaziti mogućnosti shvaćanja i uživljavanja obrazovanih ljubitelja ozbiljne muzike, koji i sami žele biti aktivni muzičari. Takvima Liszt i Wagner nisu mogli zadovoljiti potrebe za intimnim muziciranjem, jer je komorna muzika ostajala izvan umjetničkog interesa tih dvaju velikana. Naprotiv, Brahmsovo je stvaranje izvrsno udovoljavalo težnjama tih muzičkih krugova, kao i očekivanjima onih koji su njegovali solo-pjesmu ili, u kolektivnom radu, uživali u zbornom pjevanju. To ne treba gubiti iz vida kad se želi Brahmsova umjetnost suprotstaviti umjetnosti Lisztovoj i Wagnerovoj, bilo na ideološkom terenu, bilo u području estetskog doživljavanja.

Brahmsov život nije protekao onako burno kao Wagnerov, Lisztov ili Berliozov. Rođen u Hamburgu 1833. (otac mu je bio kontrabasist), rano se odao muzici te je u 14. godini već javno nastupao kao pijanist. Njegovu ozbiljnost potvrđuju već programi njegovih tadašnjih i kasnijih koncerata, na kojima se redovito pojavljuju djela Bacha i Beethovena, oštro se suprotstavljajući površnim salonski-virtuoskim kompozicijama, kojima su Thalberg, Herz i drugi pretežno ispunjavali svoje priredbe.

God. 1853. veoma je značajna u Brahmsovu životu. Te je godine obišao velik dio Njemačke kao pratilac na klaviru mađarskog guslača E. Reményi-Hoffmanna, koji mu je često svirao mađarske narodne napjeve. Brahms je smjesta osjetio veliku sklonost i simpatiju za mađarski folklor; on ga je i kasnije proučavao, pa se Brahmsova veza s narodnom popijevkom i plesovima iz Mađarske ispoljila ne samo u njegovim čuvenim obradbama mađarskih plesova već i u primjeni tipičnih postupaka mađarskog folklora, koji se susreću u mnogim Brahmsovim kompozicijama, osobito ondje gdje prevladavaju patetično-dramski akcenti. Ali Brahms je mnogo ljubavi pokazivao i za njemačku narodnu popijevku. Upravo te godine, na spomenutoj turneji s Reményijem, pobilježio je velik broj njemačkih narodnih napjeva, koje je zatim obrađivao. Godina 1853. nije za Brahmsa važna samo zbog bližeg dodira s mađarskim i njemačkim folklorom, već i zbog veoma korisnih poznanstava. Tada je upoznao Josepha Joachima, proslavljenog violinskog virtuoza i pedagoga, koji je postao jednim od njegovih najboljih prijatelja, pa Franza Liszta; te godine nastaje i dalekosežno poznanstvo s Robertom Schumannom i njegovom ženom Clarom.

Slušajući Brahmsova djela (klavirske sonate i Scherzo op. 4) u izvrsnoj interpretaciji samog autora, Schumann je smjesta shvatio da pred njim stoji genijalan umjetnik. I usmenim i pismenim putem, preko svojih prijatelja i glasila »Neue Zeitschrift für Musik«, koje je nekada osnovao, veliki se majstor romantike požurio da svoje otkriće objavi javnosti i Brahmsa predstavi kao »onoga koji je morao doći«, kao »umjetnika kome nije potrebno prelaziti stupnjeve usavršavanja jer se odjednom našao na visini«.

Iako je u Schumannu našao uglednog posrednika, čiji mu je zagovor otvorio vrata izdavačkih kuća, Brahms je naskoro morao osjetiti da mu je Schumann i nehotice načinio lošu uslugu. Smatrajući ga javno novom nadom njemačke muzike, svrstavajući ga u niz muzičara među kojima nije spomenuo ni Liszta ni Wagnera, Schumann je doveo Brahmsovo ime u vezu sa svojim negodovanjem prema djelatnosti novonjemačke škole i time ga u izvjesnom smislu stranački obojio.[149] Otada potječe antipatija koju su prema Brahmsu iskazivali pristaše Wagnera i Liszta, ne štedeći ni njega ni njegovu umjetnost.

Sa Schumannovom obitelji Brahms je ostao i dalje u izvrsnim prijateljskim odnosima. Štaviše, poslije Robertove smrti očitovao je Clari Schumann osjećaje koji su prelazili granice prijateljstva. Ali Brahmsove se želje nisu ispunile, i ljubav ovo dvoje umjetnika prestali do kraja Clarina života (1896).

Od god. 1853. pa do smrti (umro je u Beču 1897) Brahmsov život nije bogat značajnim datumima. Pošto je neko vrijeme proveo u Detmoldu i Hamburgu kao zborovođa i upoznao problematiku vokalne, zborne kompozicije, preselio se Brahms

[149] Položaj Brahmsa kao eksponenta struje protivne Wagner-Lisztovu pokretu postao je još očitiji kad je god. 1860. s nekoliko drugova potpisao izjavu kojom osuđuje djelovanje »novonjemačke škole«.

god. 1862. u Beč, gdje je trajno ostao. Tu je duže vremena vodio Pjevačku akademiju i Društvo prijatelja muzike; god. 1875. sasvim se povukao, živeći samo za svoju umjetnost i krug prijatelja. Budući da je materijalno bio osiguran, neprestano je odbijao sve ponude kojima su ga pozivali na visoka rukovodeća mjesta (nudili su mu, među ostalim, i položaj kantora Sv. Tome u Leipzigu).

Eduard Hanslick i Johannes Brahms (karikatura)

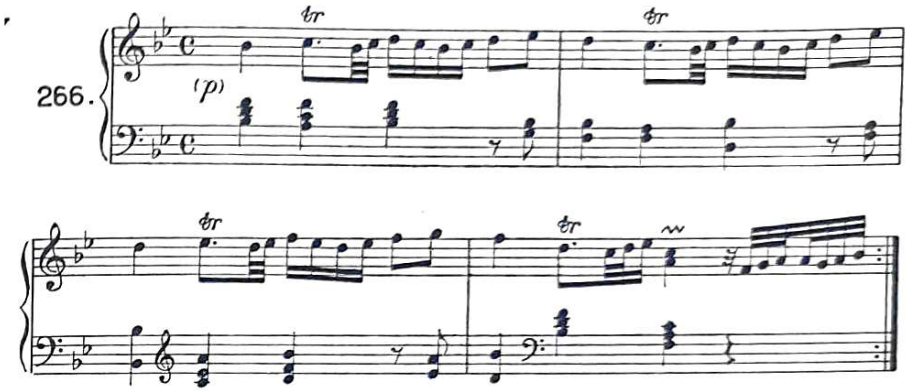
Među Brahmsovim prijateljima nalazili su se dirigent Bülow, spomenuti violinist Joachim, pa Hanslick, kompozitor Cornelius (koji je, poput Bülowa, napustio vagnerijanski tabor), slikar Klinger i drugi. Svi su oni Brahmsa veoma cijenili i voljeli, razumijevajući njegovu tipičnu sjevernjačku, oporu, kadšto surovu, ali iskrenu i povučenu narav.

Brahms nije pristajao uz načela programne muzike. Pišući svoja instrumentalna djela — a na njima i jest težište njegova stvaralaštva — redovito se pridržavao tradicionalnih naziva simfonije, sonate, gudačkog kvarteta i ostalih komornih oblika, koncerta za jedan (dapače i dva) instrumenta i orkestar, teme s varijacijama. Tek ponekad naslovi su kod njega nešto određeniji, ali u sasvim općenitom smislu (tako na primjer u klavirskim kompozicijama, koje je nazivao rapsodije i fantazije, intermezzi, scherzi, balade, ili u orkestralnim djelima, kakve su obje uvertire: *Tragična* i *Akademska*). Ali taj strogi klasičar forme, koji je svoje poglede katkada upravljao i u udaljeniju prošlost i zanosio se polifonim postignućima majstora XVI st. i baroka, znao je u naslijeđene kalupe uliti nov sadržaj. U svojim djelima objavio je osebujan svijet velike umjetničke iskrenosti, čas opore i zakopčane, čas lirski nježne, sanjarski čeznutljive i suzdržano strastvene. Iako poneko Brahmsovo djelo odaje blizinu bečke topline i ležernosti, osobito u bezbrižnosti i lelujavosti ritma, ovaj duboko izvorni stvaralac ipak ostaje jedinstven u svom izrazu, svjež u invenciji i obradbi, ličan u svakom potezu; njegova muzika nosi na sebi pečat jednokratnosti; mi je prepoznajemo onako kao što prepoznajemo umjetnost Chopina, C. Francka, Musorgskog, Debussyja.

Među Brahmsovim instrumentalnim djelima posebno mjesto pripada klavirskim kompozicijama. Poput Schumanna, i on prve svoje radove posvećuje pretežno klaviru, tom tipičnom instrumentu romantike. Ali ne piše minijature, ne očituje bizarnu igru mašte, već ide natrag k Beethovenu i započinje svoje djelo opsežnim, arhitektonski veoma čvrstim sonatama (op. 1 u C-duru, op. 2 u fis-molu, op. 5 u f-molu), koje osebujno prožima duh romantike i veza s narodnim napjevima. Osobito se doima polagani stavak sonate u f-molu, ispunjen poetski intimnim ugođajem. Ali već ti prvi umjetnikovi klavirski radovi odaju osebujnost klavirskog stavka, koji izbjegava koloristične i virtuoske elemente romantičara. Nakon scherza u es-molu, op. 4, u kojemu je očit Chopinov utjecaj (čak i u harmonijskoj podlozi), i *Balada* op. 10, Brahms je komponirao niz varijacija na vlastite i tuđe teme (op. 9, 21, 23, 24, 35). Time je umjetnik snažno zahvatio u područje na kojem će izvanredno moćno izraziti svoje stvaralačke sposobnosti. Princip variranja provlačit će se kroz Brahmsovo stvaranje i postati na poseban način odrazom njegove snage u preobražavanju prvotnog tematskog izvora. Upravo na polju varijacije napisao je Brahms svoje možda najvrednije klavirsko djelo i jedno od najznatnijih te vrsti u svjetskoj literaturi: *Varijacije i fugu na Händelovu temu* op. 24 (1861). Izabravši jednu karakterističnu temu iz Händelovih *Lessons for the harpsichord*, upotrijebio je za ishodište variranja sve njezine elemente i stvorio bogat niz varijacija (25), od kojih svaka, ne gubeći vezu s izvorom, ima vlastitu fizionomiju. Nakon varijacija, koje melodiju teme samo figuriraju, ornamentiraju, pa onih koje je prikazuju u novom ritmičkom, dinamičkom ili harmoničkom ruhu (kromatske varijacije), nastupa završna fuga, u kojoj tema, oslobođena formalnog okvira sačuvanog u svim varijacijama, postaje pokretačem u izgradnji moćnog kontrapunktičkog zdanja, kruneći na nov i zanimljiv način čitavo

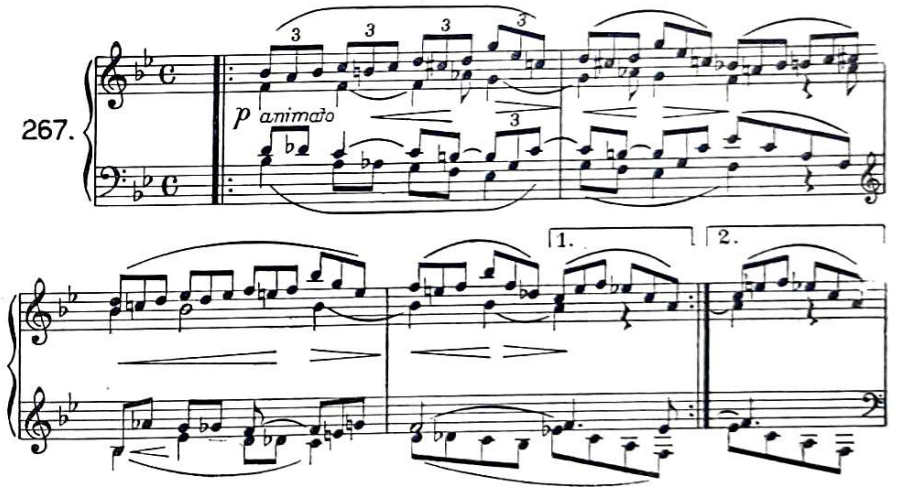
djelo. Da bismo dali bar približnu sliku Brahmsove invencije u području variranja, donosimo za primjer prvi dio teme iz toga značajnog opusa i nekoliko njezinih varijacija; tema je jasna, čvrsto profilirana, barokno pompozna:

266.



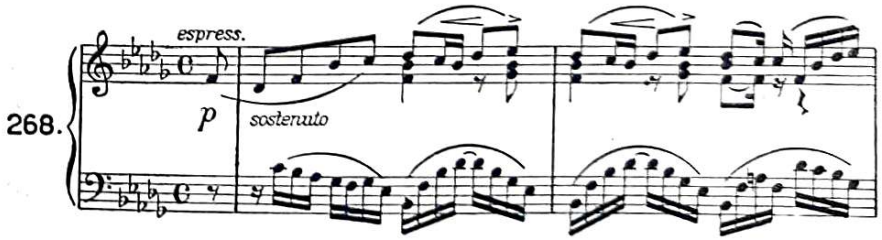
Varijacija br. 2, ponešto udaljena od teme, donosi karakteristične unutrašnje i vanjske kromatske pomake i tipična bramsovska simultana spajanja različitih ritmičkih jedinica:

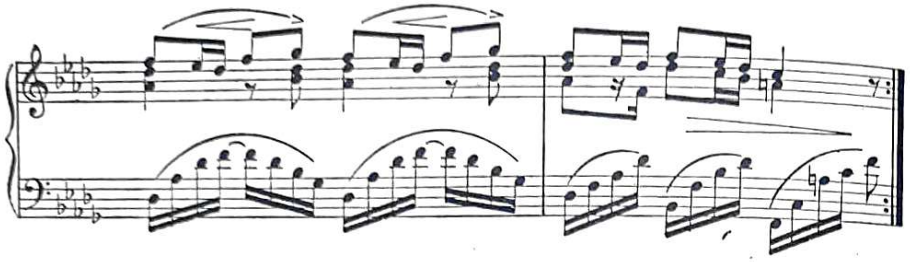
267.



Varijacija br. 5, u molu, razvija usrdnu lirsku melodiju:

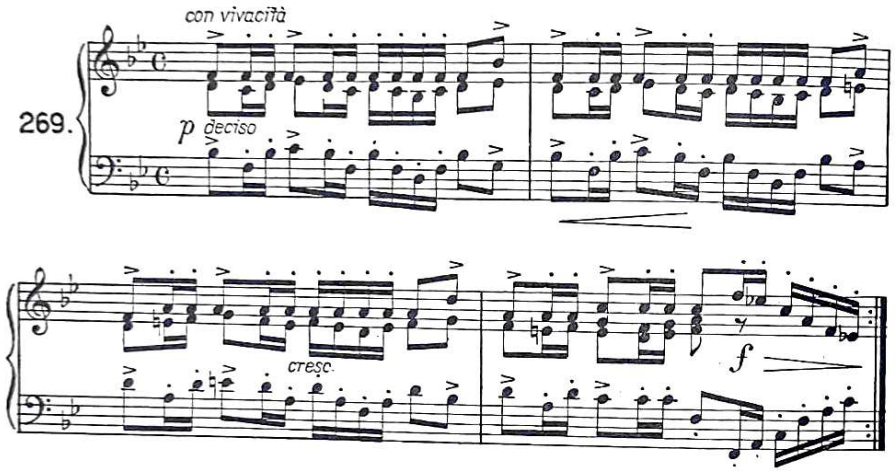
268.





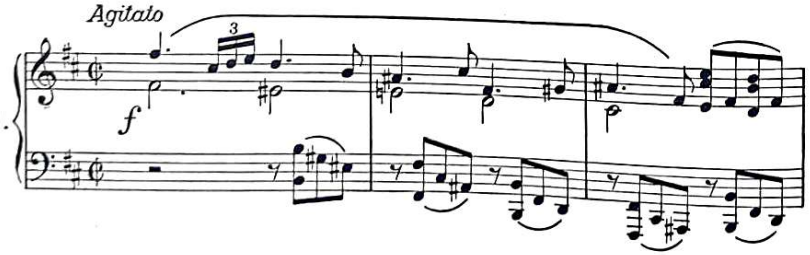
Varijacija br. 7 približuje se ritmičkoj okosnici teme, ali joj daje sasvim nov karakter, bez ukočenosti i pompoznosti:

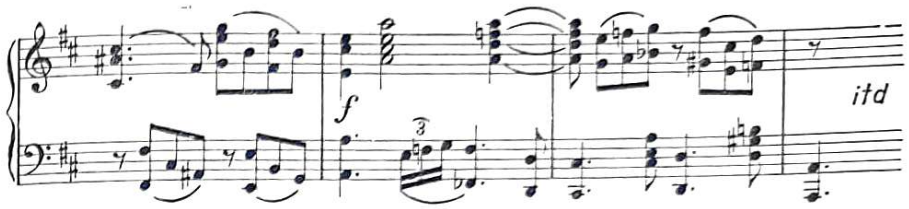
269.



Među Brahmsovim klavirskim djelima u obliku teme s varijacijama ističu se i virtuoske *Varijacije na Paganinijevu temu* op. 35 (1862—1863), kao i sjajne *Varijacije na Haydnovu temu* za dva klavira (četveroručno) op. 56, poznatije u obradbi za orkestar (1873). U ostale majstorove klavirske kompozicije izdane pod nazivom *Klavierstücke* (op. 76, 118, 119), pa *Fantasien* (op. 116), *Intermezzi* (op. 117), *Valceri* (op. 39), *Mađarski plesovi* (dvoručno, četveroručno i u orkestralnoj obradbi) i dvije osebujne, čas zanosno strastvene, čas kontemplativno lirske *Rapsodije*, op. 79, koje se unatoč slobodi sadržanoj u naslovu kreću u okviru čvrstih formalnih granica, ponekad s prizvukom mađarskog folklora (prva rapsodija):

270.



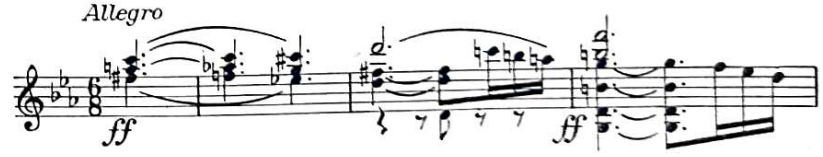


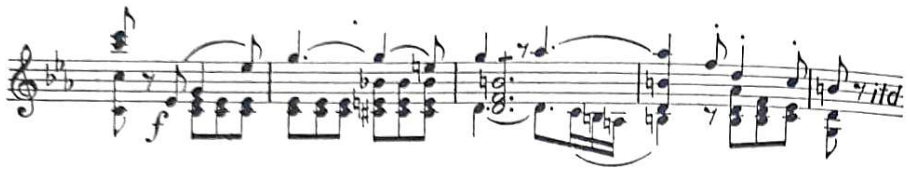
Brahms je veoma velik broj svojih radova posvetio području komorne muzike. Među njima nalazimo zastupane sve komorne oblike, s klavirom i bez njega, kao i s duhačkim instrumentima. Ta velika skupina sadrži tri gudačka kvarteta, dva gudačka kvinteta i dva gudačka seksteta, kvintet za klarinet i gudački kvartet, tri sonate za violinu i klavir, dvije sonate za klarinet i klavir, pet klavirskih trija, od kojih je jedan s rogom a jedan s klarinetom, tri klavirska kvarteta, jedan klavirski kvintet. Sva ta djela nisu, doduše, na istoj umjetničkoj visini. Katkada u njima visoko tehničko znanje i rutina nadomještaju invenciju. Ali u pretežnom broju svojih komornih radova Brahms je ostavio djela visoke vrijednosti, napisavši ih s mnogo uživljavanja u komorni stil i smisla za samostalnost dionica u komorno-muzičkom sklopu. S tim u vezi treba napose istaknuti klavirski kvintet u f-molu, op. 34 (1861—1864), kvintet s klarinetom u h-molu, op. 115 (1891), klavirski trio u H-duru, op. 8 (1853—1854), trio s rogom u Es-duru, op. 40 (1865), violinske sonate u A-duru, op. 100 (1886) i d-molu, op. 108 (1886—1888), sonatu za violončelo u e-molu, op. 38 (1862—1865), i gudački kvartet u a-molu, op. 51 br. 2 (oko 1860—1873).

U razvoju njemačke muzike znatno mjesto pripada Brahmsu kao simfoničaru. On je razmjerno kasno pristupio tom umjetničkom rodu, kome je Beethoven dao nedostižne uzore; njihova je veličina možda i uzrokovala što je Brahms tek u zrelim godinama, napisavši već gotovo sedamdeset opusa, ozbiljno počeo raditi na svojoj prvoj simfoniji, kojoj je zametke, uostalom, već odavno u sebi nosio. Ni na tom području Brahms ne otkriva nove putove. On se pridržava klasičnih formalnih okvira, ispunjavajući ih strogo ličnom umjetničkom materijom, u kojoj se ogleda sav njegov stvaralački lik. U orkestraciji ne teži za koloristićkim efektima; instrumenti služe samo jasnom profiliranju muzičkih ideja, oblikovanju tematske provedbe i kontrastnom odmjenjivanju ugođaja. Rezultati koje Brahms simfoničar postiže doista su visoki. Poslije Beethovena teško je u Njemačkoj naći kompozitora koji bi podjednakom logikom, dosljednošću, čvrstoćom i ekonomičnošću konstrukcije, kao i invencijom tema i tematske razradbe, mogao uspješno izdržati usporedbu s Brahmsom u području simfonijske muzike.

Prva od četiri umjetnikove simfonije, u c-molu, op. 68 (1876), podsjeća po toku svoje muzičke sadržajnosti na Beethovenovu petu simfoniju. I u njoj doživljavamo tešku unutarnju borbu prvog stavka, odraz duševnog kidanja, koje u vrtoglavoj igri kromatike vodi umjetnika k očaju:

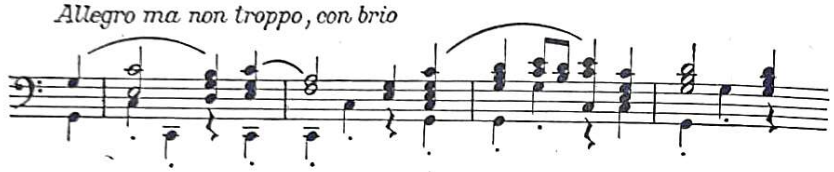
271.





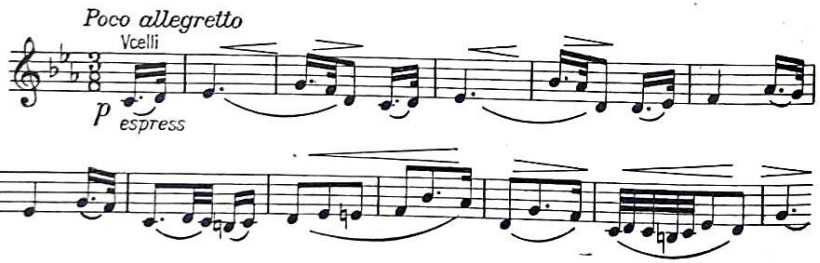
Kao i Beethoven u sudbinskoj simfoniji, tako i Brahms, nakon napregnutog prkosa i otpora, stiže k trijumfu finala (pobjednička tema pokazuje srodnost s temom »Himne radosti« iz Beethovenove devete simfonije):

272.



Druga simfonija, u D-duru, op. 73 (1877), ponovo nameće usporedbu s majstorom iz Bonna. Kao što je Beethoven nakon dramatske pete u šestoj simfoniji ispjevao svoju himnu prirodi, tako je i Brahms poslije svoje sudbinske napisao pastoralnu simfoniju. S pravom su se Brahmsovi biografi, govoreći o odnosu između prve i druge simfonije, poslužili slikovitim usporedbama, naziruci u jednoj olujnu jesensku noć, a u drugoj sunčan ljetni dan. Simfonija u D-duru satkana je od bezbrojnih Brahmsovih dodira sa životom u prirodi, koju je gledao očima sjevernjačkog romantičara; ali ni to djelo nije bez prizvuka opore duševne podloge Brahmsove ćudi, koju često obuzimaju turobne, melankolične misli. Nakon treće simfonije, u F-duru, op. 90 (1883), sa zanosnim prvim stavkom, sanjarski elegičnim trećim stavkom:

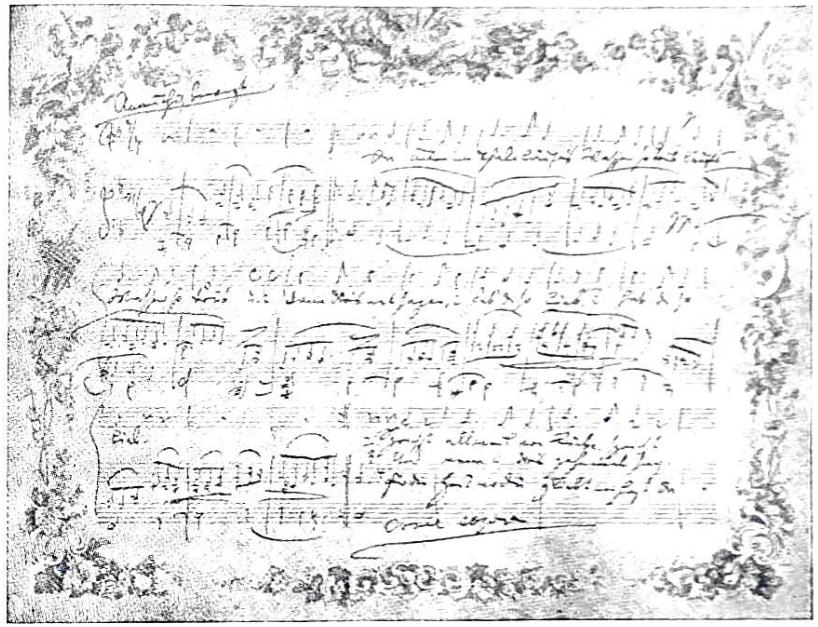
273.



i borbenim finalom, dao je Brahms u četvrtoj simfoniji, u e-molu, op. 98 (1884—1885), svoje možda najzrelije simfonijsko djelo: ta posljednja majstorova simfonija, prevučena koprenom sjete, tipičnim elementom Brahmsove naravi, kao da govori o prošlosti i prolaznosti; u njoj se javljaju arhaični postupci i obrati, poneki ugođaji podsjećaju na duh starih, neveselih balada. Orkestar uglavnom izbjegava glomaznost i masivnost i pretežno izgrađuje fine polifone linije. Završni stavak je tema s varijacijama, ali tipa starinske chaconne: tema se javlja u svakoj varijaciji, a nad njom raste varijaciono tkivo. U tom stavku Brahms je sjajno očitovao svoje goleme sposobnosti u variranju i veliko tehničko znanje; u veličanstvenim gradacijama niz od 31 varijacije gradi ovoj simfoniji svod trajne snage i veličine.

Broj Brahmsovih orkestralnih djela dopunjuju obje serenade (op. 11 i 16), spomenute raskošne varijacije na Haydnovu temu, op. 56, i dvije uvertire: *Tragička* i *Akademska* (potonju je Brahms napisao 1880, kad mu je sveučilište u Breslauu podijelilo naslov počasnog doktora).

Orkestar sudjeluje i u umjetnikovim djelima koncertantnog karaktera. Brahms je napisao dva veoma značajna klavirska koncerta: u d-molu op. 15 (1854—1858), i u B-duru, op. 83 (1878—1881). Ta su djela majstorovi biografi nazvali simfonijama s klavirom, imajući u vidu veoma usku suradnju solista i orkestra, što posebno dolazi do izražaja u drugom koncertu, koji,



Rukopis J. Brahmsa

uostalom, sa svoja četiri stavka i vanjskim okvirom napušta tradicionalnu trostavačnu strukturu koncerta. Jedini Brahmsov violinski koncert, u D-duru, op. 77 (1878), svakako je jedan od najljepših u violinskoj literaturi. Ali vrijednost mu nisu odmah uočili i priznali. Protivnici su zajedljivo nazivali to djelo koncertom »protiv« violine. Međutim, osebujna ljepota toga zaista majstorskog djela pobijedila je. Nema danas nijednog znatnijeg umjetnika na violini koji ne bi imao Brahmsov koncert na svom repertoaru. I u tom svom koncertantnom djelu autor teži k uspostavljanju što prisnijeg kontakta između solo-violine i orkestralnog kolektiva, napuštajući (osim u trećem stavku) isticanje virtuoskih elemenata. Brahms je napisao i jedan dvostruki koncert, u a-molu, op. 102 (1887), za violinu i violončelo, upotrijebivši pri tom građu koja mu je imala poslužiti za jednu neostvarenu simfoniju.

Mnogo radova posvetio je Brahms području vokalne muzike. Tu susrećemo kompozicije nejednaka opsega, od popijevke i zbora do kantate i oratorijskih oblika. U skupini djela većeg formata nalaze se kantata *Rinaldo*, *Pjesma sudbine*, *Pjesma trijumfa* (nastala u povodu njemačke pobjede kod Sedana),

Nänie i veličanstveni *Njemački requiem*, op. 45 (oko 1861—1869), jedno od najljepših djela novije duhovne muzike. Svoj Requiem Brahms nije napisao na tradicionalni tekst latinske mise za mrtve. Uvjereni protestant, on je izabrao izvjestan broj biblijskih odlomaka i na njima razvio niz dubokih subjektivnih meditacija o smrti, prolaznosti i vječnosti. Udaljen od objektivnosti i općenitosti katoličkog requiema, Brahms u svom djelu daje ličnu ispovijest, iskrenu u svim pojedinostima. U *Njemačkom requiemu* privlači u prvom redu sretno nizanje kontrasta između solista i zbora, jednostavna, duboko invenciozna ljepota melodije i ukusna primjena polifonog stila, koja katkada doseže snagu i veličinu Bachove monumentalnosti (npr. u dvostrukoj fugi šestog stavka).

Uz Schuberta, Schumanna i Huga Wolfa Brahms je jedan od najznačajnijih predstavnika njemačke popijevke. Na tom području ostavio je 33 opusa, od kojih svaki sadrži po nekoliko pjesama. Brahms je stariji suvremenik H. Wolfa, ali u svojim pjesmama nije nalik na njega. On ne dramatizira popijevku, već je pretežno izgrađuje na širokoj lirskoj osnovi, naglašujući pjevnost kao njezin duboki temelj. Tekstovi Brahmsovih popjevaka odaju majstorov izgrađeni i profinjeni književni ukus, koji se obraćao djelima najistaknutijih pjesnika XVIII i XIX st.

Brahms nije napisao nijedne opere. Ali ne iz načela. Dugo je tražio podesan libreto, ali su svi njegovi pokušaji ostali bezuspješni.

U razvoju njemačke muzike Brahms ostaje velik majstor strogo lične fizionomije; muziku svoga naroda i Evrope obogatio je novim umjetničkim izrazom, osebujno izgrađenim iz originalnog stapanja Beethovenove baštine, starog baroknog i renesansnog polifonog majstorstva i romantičkih elemenata. Oporost njegove ponešto zatvorene naravi sjevernjaka često je bila ublažena nježnijim, mekšim akcentima, u kojima se ogledao utjecaj vedre i nasmijane bečke okoline. Prožimanje tih dviju crta Brahmsova umjetničkog temperamenta izvor je neobičnog čara koji struji iz njegovih najznatnijih i najtrajnijih radova.

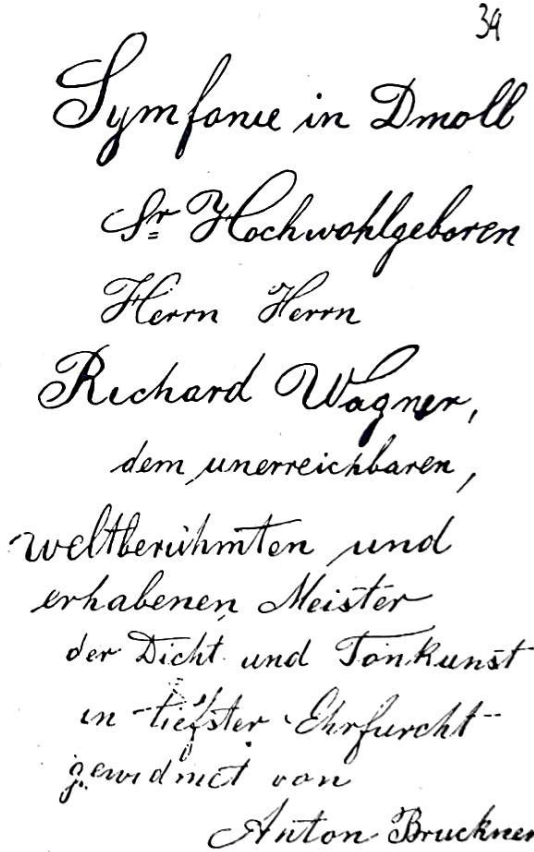
Bruckner. Veliki Brahmsov suvremenik Anton Bruckner nije mnogo nalik na Brahmsa ni kao čovjek, ni kao umjetnik. Ponizan i skroman, duboko pobožan, mnogo manje naobražen nego Brahms, Bruckner je sebi teško probijao put kroz život i tek kasno dobio nekoliko priznanja, kao što je uopće prilično kasno počeo stvarati svoja najznačajnija djela. On se nije nalazio u istom taboru s Brahmsom, već u suprotnom, kamo je dospio a da ni sam gotovo nije znao kako, ali u svakom slučaju mimo svoju volju. Nije bio ni svestran kao Brahms, a ni onako plodan. Njega su u stvari privlačila samo područja simfonije i crkvene vokalne muzike. Ali njegova umjetnost, čas vedra i nasmijana, čas ozbiljna i svečana, usko povezana s potrebama njegove religioznosti, ne nosi na sebi, poput Brahmsove, odraz sjevernjačke oporosti i izvjesne hladnoće. On je potekao iz naroda, u njemu je odrastao i prožeo svoje stvaranje obilježjima narodnog.

Bruckner se rodio 1824. u Ansfeldu u Gornjoj Austriji. Kao potomak učiteljske obitelji posvetio se i on tom zvanju, proučavajući istodobno muziku. Za desetogodišnjeg boravka u St. Florianu (1845—1855) temeljito je proučavao muzičku teoriju te se razvio u pravog majstora na orguljama. Ispite iz orgulja i kompozicije polagao je u međuvremenu u Beču. Odnijevši pobjedu na natjecanju, postaje 1855. orguljašem u Linzu, otkuda je često odlazio u Beč da dalje uči kontrapunkt i fugu kod glasovitog teoretičara Simona Sechtera (1788—1867). U Linzu je upoznao djela

Richarda Wagnera, umjetnika kojega za čitavog života nije prestao obožavati i zbog kojega je i kao čovjek i kao umjetnik dosta pretrpio.

God. 1868. dolazi Bruckner na bečki konzervatorij kao Sechterov nasljednik. Otada počinje najmukotrpniji dio njegova života. Već nakon prvih izvedaba njegovih simfonijskih djela u Beču Brahmsov obožavalac Hanslick oborio se na Brucknera i proglasio ga vagnerijancem. Ne mogavši se u potpunosti približiti Brucknerovoj umjetnosti, on je samo uočio nekoliko izvanjskih srodnosti s Wagnerovim konstruktivnim elementima — ponavljanje simfonijskih motiva (tobožnje oponašanje lajtmotiva), upotrebu smionih »tristanovskih« harmonija, primjenu tuba — i to je bilo dovoljno da svojim zajedljivim perom ogorči Bruckneru život za nekoliko decenija. Od trenutka, naime, kad je Hanslick izrekao svoj nepovoljni sud, Beč je Brucknera osudio, i on se našao u vrtlogu ideoloških sporova. God. 1875. Bruckner je pozvan na bečko sveučilište, gdje je predavao harmoniju i kontrapunkt. Na tom je mjestu ostao sve do nekoliko godina pred smrt.

Za dugog boravka u austrijskoj prijestolnici Bruckner nije vodio nikakav orkestar, a ni zbor. Kao dirigent bio je prilično nespretan. No na orguljama teško ga je bilo nadmašiti. To mu je priznala i inozemna javnost kad je u dva navrata (1869. i 1871) posjetio Englesku i Francusku. Bruckner je bio doista genijalan improvizator. Oni koji su ga slušali gdje improvizira, tvrde da je u tom nezapisanom stvaranju bio još veći nego u sačuvanom.


34

Symfonie in Dmoll

Sr. Hochwohlgeboren

Herrn Herrn

Richard Wagner,

dem unerreichbaren,

weltberühmten und

erhabenen Meister

der Dicht- und Tonkunst

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet von

Anton Bruckner

Rukopis A. Brucknera. Skica za posvetu treće simfonije R. Wagneru

Već pobolijevajući počeo je pisati devetu simfoniju. Čovjek koji je do pred vrata groba živio samo za muziku i boga, osjećao je da će mu to biti posljednje djelo. Ali mu nije bilo dano da ga potpuno dovrši. Umro je 1896, u svijetu koji još nije bio svjestan majstorove veličine.

Za dugogodišnje djelatnosti na bečkom konzervatoriju imao je Bruckner veći broj učenika, od kojih su mnogi kasnije postali ugledni i poznati, tako Gustav Mahler, Felix Mottl, Friedrich Klose, Artur Nikisch.

Već smo upozorili na osobine Brucknera kao čovjeka. Neprestano zaokupljen mislima na nadzemaljsko, on je puštao da pored njega prođu nedirnuta pitanja koja su veoma zanimala ondašnji svijet. U tom pogledu nije nimalo nalik na Wagnera ili Liszta. Prilično ograničena opća kultura nije u njemu budila radoznalost i želju za novim spoznajama. Zbog zaboravljanja na sama sebe razumljivo je da ga je samoća morala pratiti kroz čitav život. S vrlo malo životnog iskustva bio je u mnogo čemu nalik na dijete; njegove rijetke radosti bile su pune djetinje naivnosti, a njegovo držanje u različitim zgodama dalo je povoda mnogim anegdotama. Ali one ne daju sliku pravog Brucknera; njega valja potražiti jedino u njegovim djelima.

Kako smo već naveli, Bruckner je kasno počeo stvarati svoja najznatnija djela. On je decenijima polagano sazrijevao, pišući pretežno vokalna djela s područja crkvene muzike. Težeći k potpunoj slobodi izraza, on se tada gotovo isključivo posvetio instrumentalnoj, upravo simfonijskoj muzici.

Prvi Brucknerovi pokušaji ne odaju nikako kasnijeg majstora simfonijske muzike. Postepeno, i u radu na području crkvene muzike Bruckner piše sve sadržajnija, izvornija djela: tri mise (u d-molu, e-molu i f-molu), nastale u godinama od 1864. do 1868, njegovi su najznatniji radovi prije konačnog prijelaza k instrumentalnoj muzici. Ta djela, osobito misa u f-molu, idu u red najljepših kompozicija crkvene muzike što ih je dalo XIX st.

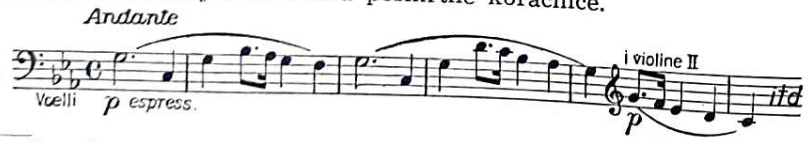
Na području komorne muzike napisao je umjetnik samo jedno djelo, gudački kvintet u F-duru (1879), zamišljen i ostvaren više orkestralno nego komorno.

Svoje najbolje dao je Bruckner u sklopu svojih devet simfonija,[150] koje ga kao umjetnika potpuno osvjetljuju. Ni on nije stvorio nov tip simfonije. Gradio je dalje na Beethovenovoj ostavštini, prilagođujući granice klasične simfonije zahtjevima svoga umjetničkog temperamenta. To se u prvom redu odnosi na dimenzije njegovih djela. Brucknerovo bogatstvo muzičke misli bilo je golemo, i ta je okolnost utjecala na opseg njegovih simfonijskih stavaka, koji su redovito znatno dulji nego Beethovenovi. Ali povećanje razmjera nije u bitnosti izmijenilo tradicionalnu formu. Ono je uglavnom posljedica povećanja broja glavnih tema (Brucknerovo simfonijsko tkivo često počiva na tri mjesto na dvije glavne teme) i proširenja samih tema. Među stavcima majstorovih simfonija najpristupačniji su redovito adagio i scherzo. Finali pokazuju težnju za zaokruženošću time što se u njima katkada javljaju teme iz prijašnjih stavaka. Ali upravo Brucknerovi finali, rastrgani i pretrpani muzičkim mislima, ostavljaju katkad dojam nesređenosti i neobuzdanosti.

Originalnost zamisli, osjetljivost za harmonijske konstrukcije, živ osjećaj za ritam i izvrsno poznavanje kontrapunktičkog stila osobine su na kojima je Brucker simfoničar utemeljio svoj umjetnički govor. Njegov orkestar, koji, kao ni Brahmsov, ne razvija prvenstveno kolorističke elemente, živi u samostalnom vođenju dionica, što proizvodi dojam izvanredno bujnog, raskošnog i intenzivnog života partiture. Posebno se doimaju sjajni zborovi limenih instrumenata, kojima Bruckner u himničkim nastupima postiže divovske gradacije. Među Brucknerovim simfonijama posebno se ističu četvrta, peta, sedma, osma i deveta.

Četvrtu simfoniju, u Es-duru (1874, definitivna obradba 1878—1880), nazvao je Bruckner »romantičnom«. To je njegova »pastorala«. Romantika toga djela je romantika šume, njena dubokog mira i one njene tajanstvene snage djelovanja koju su njemački romantičari tako često i rado odražavali u svojim djelima. Prvi stavak prožet je ugođajima u kojima ima svečanosti, uzvišenosti pred veličajnošću života u prirodi. U drugom stavku priroda se pojavljuje kao tješiteljica čovjekova u potresnim i tužnim trenucima njegova života, o kojima očito govori početna tema stavka, povjerena violončelima i koncipirana u turobnom, zamišljenom ritmu posmrtne koračnice.

274.



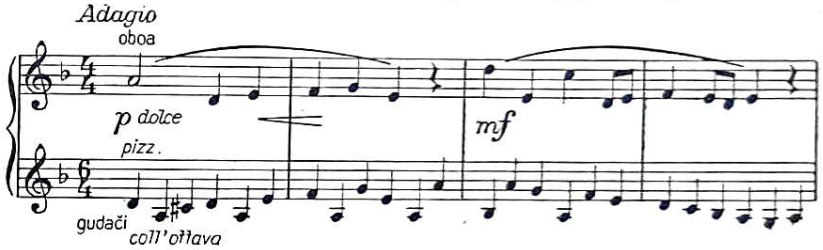
[150] Bruckner ih je zapravo napisao jedanaest, ali prve je dvije smatrao samo pokušajima, tako da je numeriranje započeo od treće, koja je dobila naziv prve.

Scherzo otkriva novo lice šume: zvukovi rogova ne nose više na sebi pečat tajanstvenog i nedostižnog; oni sada objavljuju životno veselje, koje se iživljuje u radostima lova, u smijehu i vedrini slobodnih kliktaja. Finale nije bez srodnosti s prvim stavkom, ali nema njegove preglednosti. — *Peta simfonija,* u B-duru (1875—1877, izv. 1894), jedno od najlogičnije izgrađenih Brucknerovih simfonijskih djela, u kome je gotovo sva tematika povezana srodnošću izvjesnih pomaka, očituje smjelu borbu između snage i povremene sumnje i klonulosti koje je napadaju. Taj dualizam jasno izbija iz usporedbe glavne teme prvog stavka, odlučne, energične, nabijene stremljenjem i sigurnošću:

275.

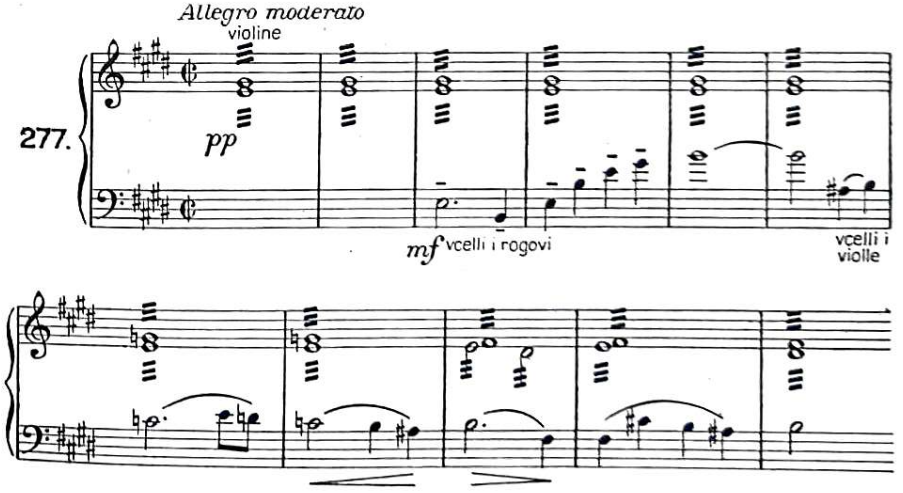
i teme adagia, u kojoj se zrcali čežnja i bol, na uznemirenoj podlozi pizzicata gudačkih instrumenata (oni se i ritmički suprotstavljaju temi):

276.



Potresan, izvanredno snažan finale — dvostruka fuga, koja kao da još jednom, ali intenzivnije, dosljednije ističe kontrapunktičko majstorstvo Brucknerovo, koje se u ovoj simfoniji u svakom stavku ispoljuje — dostiže pri kraju djela postepenim naviranjem snaga veličanstvenu gradaciju. — *Sedma simfonija,* u E-duru (1881—1883), jedno je od najpoznatijih Brucknerovih simfonijskih djela. Ta je simfonija — izuzmemo li polagani stavak, i to ne čitav — pjesma životnoj sreći i veselju. Sunčani prvi stavak s glavnom temom neobično široka raspona i osebujnih intervala:

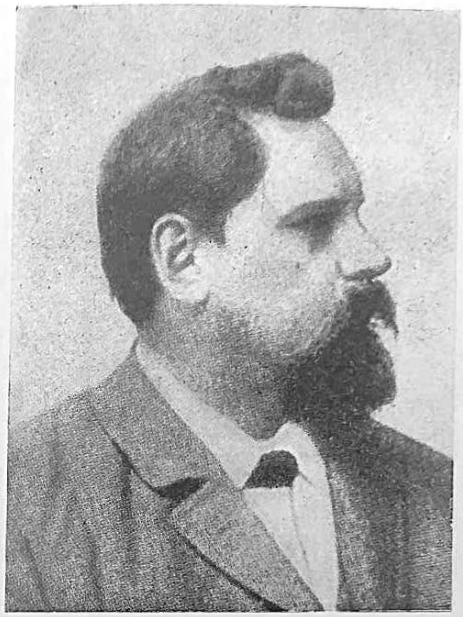
277.



betovenski, veoma brz scherzo sa svojom upornom ritmičkom podlogom, primjenom ukusnih kontrapunktičkih postupaka, obrtanjem tematike, koja je i u pogledu instrumentalne boje i po svojoj fizionomiji oštro profilirana, i finale, ispunjen svježim, pokretnim životnim energijama — sve su to svojevrsni odrazi umjetnikovih osjećanja pred šarolikošću i veličanstvom života. Ali samo s jedne strane. Zahvaćajući u cjelovitost životnih pojava, Bruckner je morao zastati i pred pomisli na bol, koja u najraznovrsnijim oblicima zbog najraznovrsnijih razloga neočekivano iskrsava u vedrini svakidašnjice. Bruckner je ovaj put imao i konkretan povod da svoje stvaranje prožme bolnim akcentima. Umjetnik kojega nije prestao obožavati — Richard Wagner — umirao je u Veneciji. Predosjećajući njegovu sigurnu smrt, Bruckner je velikom majstoru u drugom stavku sedme simfonije ispjevao duboko potresnu tužaljku, koja se nakon svjetlijeg srednjeg dijela pretvara u svečanu pogrebnu himnu velikom pokojniku.

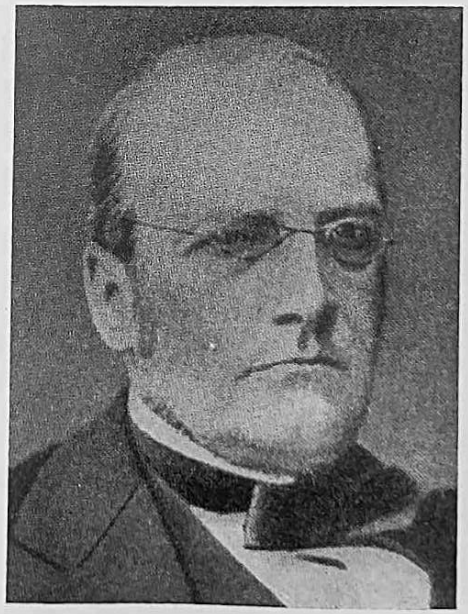
Osma simfonija, u c-molu (1884—1885, kasnije u nekoliko navrata prerađena), pruža drukčiju sliku nego sedma. To najopsežnije Brucknerovo simfonijsko djelo, čas mračno i nemirno, čas demonski fantastično i divlje borbeno, tek pri kraju osvaja svijetle prostore svečanog slavlja pobjede. — *Deveta,* posljednja Brucknerova simfonija, u d-molu (1887—1896), ima samo tri stavka; četvrti je ostao nedovršen. To majstorovo djelo njegov je oproštaj sa životom, odraz njegova čvrstog uvjerenja da će zemaljsko boravište zamijeniti drugim, boljim i ljepšim. O tome očito govori adagio, koji se postepeno preobražava i ispunjava neizrecivom dobrotom i blagošću. Umjesto nenapisanog finala devete simfonije izvodi se danas često Brucknerov veličanstveni *Te Deum,* nastao 1881—1884.

Oko Brahmsa i Brucknera. Među užim suvremenicima tih dvaju velikih umjetnika bilo je nekoliko kompozitora koji su se pretežno bavili vokalnom (ne kazališnom) i instrumentalnom muzikom tzv. apsolutnih oblika, očitujući u pojedinim radovima i natprosječnu nadarenost. Robert Volkmann (1815—1883) pisao je šumanovske klavirske kompozicije; osobito je uspio u serenadama za gudački orkestar, u uvertiri za Shakespeareovu dramu *Richard III,* u komornim djelima i u simfonijama (u d-molu i B-duru). — Robert Franz (1815—1892) posvetio se gotovo isključivo solo-pjesmi. U svojih 350 pjesama nastojao je spojiti polifoniju starih majstora i stare tonalitete s novim, romantičkim duhom. Na tom je području dao više malih remek-djela. — Popularniji od Franza bio je Franz Abt (1819—1885), autor ponešto sladunjavih salonskih popjevaka i zborova. — Jedan od najboljih kontrapunktičara svoga vremena, uz Brahmsa i Brucknera, bio je Friedrich Kiel (1821—1885). Pored brojnih djela koja je napisao na području komorne i klavirske muzike, najviše se istakao u oblasti duhovne muzike (dva requiema, *Missa solemnis,* oratorij *Christus* i *Stabat Mater*). — Najveći dio rada Theodora Kirchnera (1823—1903) obuhvaćaju klavirske kompozicije, među kojima su najuspjelije klavirske minijature. Uz Stephena Hellera (1814—1888) Kirchner je na tom polju jedan od značajnijih Schumannovih nasljednika. — Plodan kompozitor i muzički pisac bio je Carl Reinecke (1824—1910). Pod utjecajem Mendelssohna i kasnije Brahmsa napisao je brojne klavirske koncerte, simfonije, uvertire, kvartete, sonate, pjesme itd. — Kompozicije Salomona Jadassohna (1831—1902) danas su već zaboravljene, dok su se njegovi teoretski radovi (nauka o harmoniji, kontrapunktu, oblicima, instrumentaciji) dulje održali. — Rođeni lirik i preteča novoromantičara Adolf Jensen (1837—1879) dao je u svojim solo-pjesmama (ciklusi *Dolorosa* i *Erotikon*) i klavirskim kompozicijama veoma uspjele poetske ugođaje sa zanimljivom harmonijskom podlogom. Njegov nježni i mekani klavirski stavak u oštroj je opreci sa snažnim i oporim Brahmsovim. — Veoma plodan i bogat znanjem bio je Max Bruch (1838—1920). U svojim vokalnim djelima mnogo je pridonio obnavljanju kantate i oratorija (*Prizori iz legende o Frithofu, Pjesma o zvonu* — prema Schilleru — *Schön Ellen, Odisej, Gustav Adolf*).



Zdenko Fibich

Antonín Dvořák



Stanislaw Moniuszko

Johannes Brahms

TABLA 30

Anton Bruckner

Max Reger

Gustav Mahler

Richard Strauss

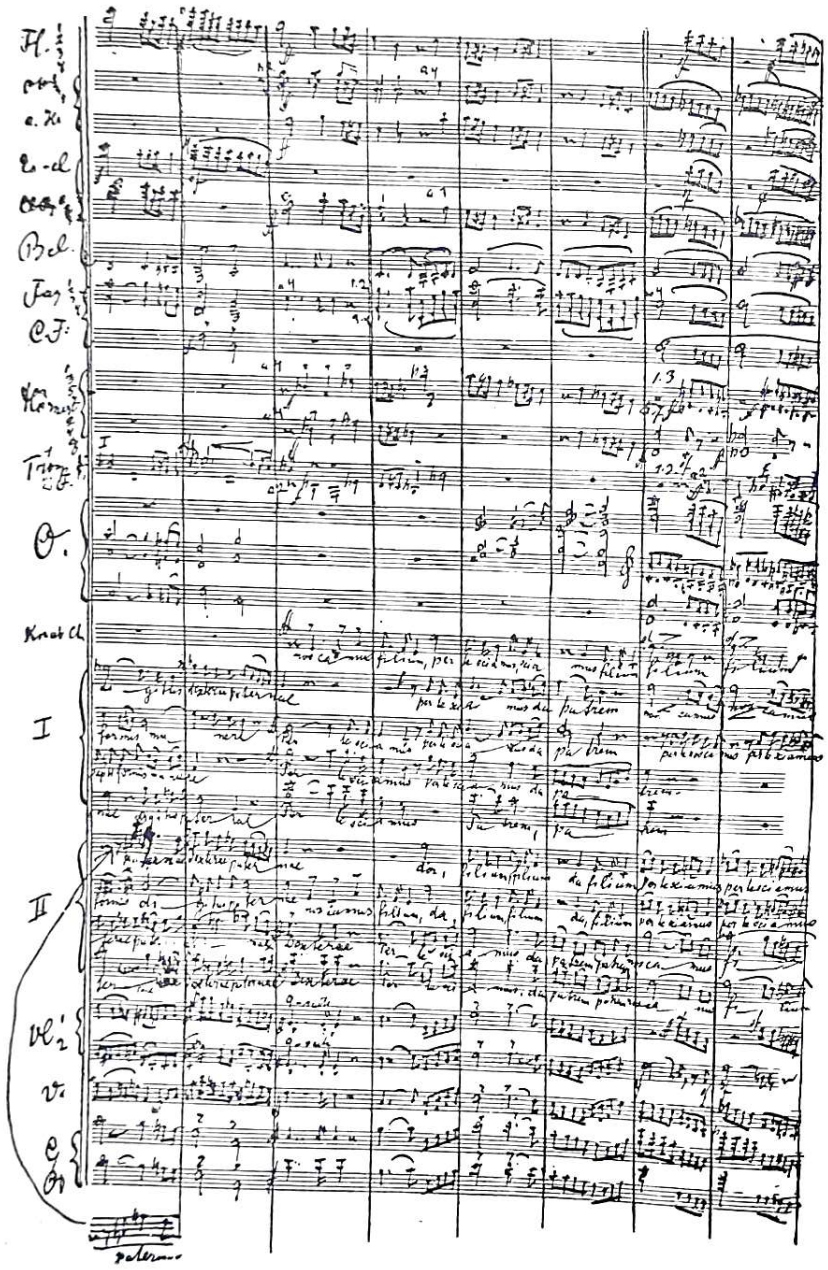
Od instrumentalnih njegovih kompozicija najpoznatiji je neobično uspjeli violinski koncert u g-molu (1866) poletan, melodički izrazit i bogat ugođajima. To se djelo i danas vrlo često izvodi. — Joseph Rheinberger (1839—1901) bio je veoma cijenjen ne samo kao kompozitor već i kao nastavnik kontrapunkta. Ponešto konzervativan, napisao je nekoliko uspjelih crkvenih kompozicija (requiem, Stabat Mater, mise, moteti), kantatu *Sv. Kristofor* i više instrumentalnih djela, među kojima su možda najpoznatije kompozicije za orgulje (sonate, često izvođeni koncert za orgulje u g-molu).

Mahler i Reger. Potkraj XIX st. iz njemačke su muzike nestale četiri krupne ličnosti, koje su joj dugo vremena određivale smjerove razvitka, ostvarile bogatstvo njene sadržajnosti i vršile mnogostruk utjecaj na muziku drugih evropskih zemalja: od 1883. do 1897. umiru Wagner, Liszt, Bruckner i Brahms. No pri kraju njihova života već je na pomolu nova generacija kompozitora; oni se opredjeljuju za jedan ili drugi smjer; razvijaju dalje principe apsolutne ili programne muzike i postepeno se u većoj ili manjoj mjeri osamostaljuju, postajući i sami novim uzorima. To posljednje odnosi se, kako je potpuno shvatljivo, samo na ograničen broj umjetnika iz te generacije. U stvari opet na četvoricu. To su: Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Hugo Wolf.

Pri prvom, površnom dojmu čini se, kao da Gustav Mahler (1860—1911) ima prilično srodnosti s Brucknerom. On je kod Brucknera neko vrijeme učio, poput Brucknera napisao je ciklus od devet simfonija, dok njegova ostala djela, kao Brucknerova, pripadaju području vokalne muzike (ne crkvene). Kao i Bruckner, veoma široko zamišlja okvir simfonijskog djela i ostvaruje ga služeći se također opsežnim, katkada i preopsežnim izvodilačkim aparatom. Ni on nije pisao opere.

Ali tako uočena srodnost doista je samo vanjska. Iz Mahlerove biografije, koja kao ni Brucknerova ne obiluje burnim doživljajima, ali ne poznaje ni Brucknerove decenije povučena mira i tihih priprema, moramo istaknuti jedan veoma važan odsjek, koji osvjetljuje prvu razliku tih dvaju umjetnika: u razdoblju od 1897. do 1907. Mahler je bio upravitelj i glavni dirigent bečke opere, koju je za to vrijeme podigao do neslućene visine i sjaja, obnovivši joj međunarodni ugled i stvarajući nove uzore umjetničke scensko-muzičke interpretacije, u kojoj je težište postavljeno na što uži dodir pozornice i orkestra, dramske radnje i muzike. Za razliku od Brucknera, Mahler je, dakle, istaknuti dirigent. Kao čovjek razvijao se u potpuno drukčijoj okolini od one u kojoj je Bruckner dugo godina polagano sazrijevao. No razlika ide još bitno dalje. Bruckner je živio u vjeri i za vjeru. Mahler, doduše, osjeća potrebu vjere. On vjeruje u snagu ljubavi, u potrebu čovječnosti, u otkupljenje, u borbu kojom se ta dobra ostvaruju. Ali on se ne može otresti sumnje, stalne pratilice svojih misli i osjećaja. Duh mu se pretvarao u poprište sukoba, iskidanosti, beskonačnih proturječja, koja se nisu rješavala ni smirivala. Lomeći se između zemlje i neba, Mahler je iz ekstaze padao u očaj; u suštini romantik, naglo je prelazio iz nade u utučenost, dopirući nerijetko do ironije obojene prezirom, do persiflaže spoljašnjeg svijeta i sebe samoga. Uznošenje i poricanje života, kolebanje između svjetla i tame, tumaranje od jedne krajnosti do druge, prezirno obaranje jučerašnjih svetinja, sve se to zrcali u djelima ovog umjetnika, osobito u njegovim simfonijama. U njima susrećemo jedno za drugim trijumfalne melodije nošene ritmom koračnice (koji je neobično karakterističan za Mahlerove simfonije), grčevit zanos, duševnu smirenost, koju za-

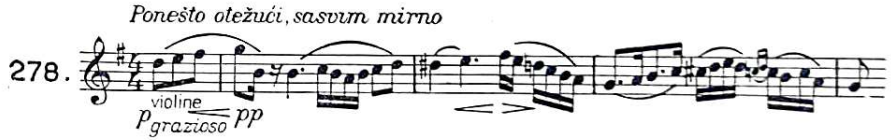
kratko prekida oluja nemira i sumnje u sve znanje i vjerovanje. Gotovo simbolički značaj dobiva u tom smislu usporedba Mahlerovih tema, koje su također nejednake po vrijednosti: od vrhova rijetke ljepote one se spuštaju do banalnog tla svakidašnjosti.



Rukopis G. Mahlera

Ovakav čovjek i — u uskoj vezi s tim — ovakav umjetnik nema doista mnogo srodnosti s Brucknerom. Razlike susrećemo i dalje pri makar letimičnom ogledanju strukture Mahlerovih simfonija. Bruckner je baštinjeni okvir klasične simfonije zadržao. Četiri stavka su stalan temelj njegove opće koncepcije simfonijskog okvira, u koji on ne dira. Mahler, naprotiv, gotovo u svakoj simfoniji traži novo rješenje simfonijske forme, gonjen nuždom svoga nemirnog duha i specifične sadržajnosti koju je u pojedinim simfonijama želio izraziti.

Prva simfonija (u D-duru, 1884—1888) ima uobičajena četiri stavka. Ali ona je već u mnogo čemu karakteristična za svoga autora, čije se golemo tehničko znanje već u tom djelu očitovalo u punoj mjeri. Ta prva Mahlerova simfonija odraz je jedne razočarane, upravo njegove mladosti. U njoj se zrcali naivnost, čežnja, otkriće prirode, osjećanje njezina bila, potreba za iskrenim davanjem i primanjem bogate mladenačke ljubavi — ali i teško razočaranje pred niskošću i podlošću, s kojima se iskrenost i plemenitost u životu vrlo često sukobljuju. Tada se revolt pretvara u surovost, u parodiju, u izrugivanje i ismijavanje, koje obuhvaća sve, pa i samog protagonista. Tu je, eto, već u prvoj simfoniji, sav Mahler. — *Druga simfonija* (u c-molu, 1887—1894), jedno od najzaokruženijih, najcjelovitijih Mahlerovih simfonijskih djela, donosi značajan nov element: ulogu čovječjeg glasa. — U *trećoj simfoniji* (u d-molu, 1893—1896) želio je Mahler opjevati prirodu u kozmičkoj povezanosti sa životom u svemiru, sa svim osjetnim i nadosjetnim. Forma postaje sasvim zavisna od sadržaja. Ljudski glasovi su ponovo upotrijebljeni (alt solo, dječji zbor, ženski zbor), kao i citati iz ranijih vokalnih radova. — I u *četvrtoj simfoniji* (u G-duru, 1899—1900) susrećemo, u finalu, nastup vokalnog solista (on čak, u pripjevu, ponavlja jedan odlomak iz petog stavka treće simfonije). Ali sadržaj ovog djela je nov, drukčiji. Simfonija je umjerena trajanja, sredstva izražaja su pojednostavnjena; nema u njoj očajničke borbe i uzaludnih stremljenja, nema neizvjesne čežnje za otkupljenjem. Djelo je prožeto idiličkim sanjarenjem o miru, o nepomućenom uživanju ljubavi, na zemlji i na nebu; ima u njemu vedrine, ima i humora, ali i jetke satire. Slika čitave simfonije sadržana je u minijaturi u glavnoj temi prvog stavka, koja odaje i povezanost Mahlerovu s muzičkim jezikom prošlosti, s gotovo mocartovskom dražešću i bezbrižnošću, kojoj ovdje pripada svakako i simbolička vrijednost:



Peta (u cis-molu, 1901—1902), *šesta* (u a-molu, 1903—1905) i *sedma simfonija* (u e-molu, 1904—1905) pisane su za sam orkestar. Broj stavaka je u petoj i sedmoj simfoniji povećan na pet; ostale specifičnosti koje se u tim simfonijama susreću povezane su uz sadržajnu stranu. S obzirom na izvjesne dodirne tačke između ta tri djela, u kojima kompozitor više nego ranije primjenjuje polifoničke principe, moglo bi se općenito ustvrditi da je izvor tim simfonijama dubok bol, težak očaj, iz kojega umjetnik želi da nađe put k svjetlu života. — U *osmoj simfoniji* (u Es-duru, 1906—1907) Mahler je opet prodrmao simfonijski okvir: ovaj put tako temeljito da od njega, može se

slobodno reći, ništa nije ostalo. Ovo veličanstveno djelo gigantskih dimenzija, za čiju je izvedbu potrebno oko 1000 izvodilaca (stoga ga i nazivaju »simfonijom tisuće«), Mahler je smatrao svojim dotadašnjim najboljim radom: »Sve moje prijašnje simfonije samo su preludij za ovu.« Osma simfonija sva je posvećena ljubavi, vječnoj potrebi za njom, čežnji za njenim ostvarenjem. Po svojoj strukturi ona je neobično svojeobrazna, i mnogi su se, prilično opravdano, pitali koliko veze ima ovo djelo s uobičajenim, makar i proširenim, obogaćenim pojmom simfonije. Oba golema stavka te jedinstvene kompozicije donose vokalno-instrumentalnu muziku. Dok je prvom stavku temelj latinska himna »Veni creator spiritus« (Dođi, duše stvaraoče), drugi je stavak izgrađen po zaključnom odlomku drugog dijela Goetheova *Fausta*. Uz veliki orkestralni aparat, pojačan mnogobrojnim limenim instrumentima i udaraljkama, kao i orguljama, klavirom, celestom i pet harfi, u toj simfoniji sudjeluju dva mješovita zbora, dječji zbor i osam solista. U prvom stavku mogu se razlikovati konture sonatne forme s dvostrukom fugom u provedbi, a u drugom nekoliko odsjeka, koji bi se približno mogli nazvati adagiom, scherzom i finalom. Pojedini odlomci ovog krupnog Mahlerovog djela doista su grandiozni u svom neposrednom djelovanju na slušaoca, koji se ne može oteti dojmu da mu iz osme simfonije govori duboko iskrena umjetnička duša, koja je na ljubavi gradila čovječnost, a na čovječnosti ljubav. — U *devetoj simfoniji* (u D-duru, 1909—1910), posljednjoj koju je Mahler dovršio (deseta je ostala nedovršena, ali se i u tom obliku izvodi), ponovo prevladava pesimizam umjetnika koji osjeća da je smrt sve bliža. Djelo ima četiri stavka, pisano je za orkestar, bez sudjelovanja glasova, ali je u njemu karakter stavaka izmijenjen: oba krajnja stavka koncipirana su u polaganom tempu, dok su srednji stavci brzi. Sumorni veo napuštanja života, ritam posmrtne koračnice, osebujno se ovdje udružuje s groteskom, s parodijom, s neizvjesnošću i nezadovoljstvom.

Osim devet simfonija ostavio je Mahler oveći broj popjevaka okupljenih u cikluse. Ali i u tim djelima orkestar je veoma važan činilac umjetničkog izraza. Mahlerove se popijevke danas često izvode uz pratnju klavira. Međutim, i pjesme na tekstove iz anonimne zbirke narodnog podrijetla *Des Knaben Wunderhorn*, i ciklusi *Lieder eines fahrenden Gesellen*, i *Kindertotenlieder* pisani su za glas i orkestar. Posebno mjesto pripada opsežnom radu *Das Lied von der Erde* (Pjesma o zemlji, izv. 1911), napisanom po stihovima iz starokineske poezije, za jedan glas (naizmjence za tenor i alt) i orkestar. U tom svom duboko ličnom, autobiografskom djelu opjevao je umjetnik svoju ljubav prema zemlji i životu, ali i nemogućnost da život doživi u svijetlim bojama proljeća. Otuda u *Pjesmi o zemlji* i mnogo gorčine, težnje k samoći, k povlačenju.

Tehničko znanje Mahlerovo upravo je golemo. Njegova je instrumentacija bogata koloritom, bujnošću života pojedinih dionica, koje redovito znatno pridonose karakterizaciji teksta, odnosno pojedinih situacija.

Ako se, govoreći o Regeru, želi povezati njegovo stvaralaštvo s njemačkom muzičkom prošlošću i ukazati na kompozitore koji kao više ili manje uočljivi uzori stoje u pozadini njegova umjetničkog djelovanja, onda treba spomenuti Bacha i Brahmsa. Nesrodan Mahleru, bez njegovih duševnih bura i tragičnih nespokojstava kojima sumnja nagriza optimizam i povjerenje u život, bez izrazitog interesa za oblikovanje simfonije kao središnje stvaralačke forme —

Reger se povezuje uz Bacha svojim djelima za orgulje i velikim sposobnostima za polifoničko tretiranje muzičke materije, a uz Brahmsa smislom za variranje tematske građe i za stvaranje u okviru tipično komornih formi.

Max Reger (1873—1916) stekao je svoju muzičku naobrazbu pod vodstvom orguljaša A. Lindnera, svoga učitelja i biografa, kao i pod nadzorom čuvenog muzikologa Huga Riemanna, u čijoj je kući bio smatran članom obitelji. Nakon završenih nauka, stekavši bogato tehničko znanje i postavši izvrsnim pijanistom, započeo je i vrlo značajnu pedagošku djelatnost i bio nastavnik muzike u Wiesbadenu, Münchenu i Leipzigu. Rad na tom polju oduzimao mu je dosta vremena, ali njegova silna energija umjela je istodobno svladati i stvaralački posao rijetka opsega, pri čemu se očitovala velika i trajna umjetnikova plodnost. Međutim, baš rad od jutra do mraka bez prekida, bez ikakve poštede organizma, koji je već bio donekle iscrpljen razuzdanim životom u mlađim godinama, nije ostao bez kobnih posljedica, i Reger je već u 43. godini naglo umro.

Regerova je narav bila veoma borbena. Uvjeren u istinitost svoga poziva i ispravnost rješavanja umjetničkih problema, nikada nije nikome popuštao. Borbu nije napuštao ni pred mnogo jačim protivnicima. U Münchenu se suprotstavio čitavoj münchenskoj školi, koja se sastojala od pristaša novonjemačkog Liszt-Wagnerova pokreta.

Od rane mladosti osjećao je Reger jaku sklonost za umjetničko izražavanje u okviru tzv. apsolutnih odlika i polifonog stavka. Otuda je jasno zašto je glavno područje njegova rada postala komorna muzika, a uz nju orgulje. Tu je on dao svoje najbolje, i to upravo onda kad se činilo da ta dva ogranka muzičkog stvaranja proživljuju kod njemačkih kompozitora razdoblje opadanja i zapostavljanja, izazvano svakako sve većim zanimanjem za programnu muziku. Reger je mnogo pisao za klavir, bavio se i or-

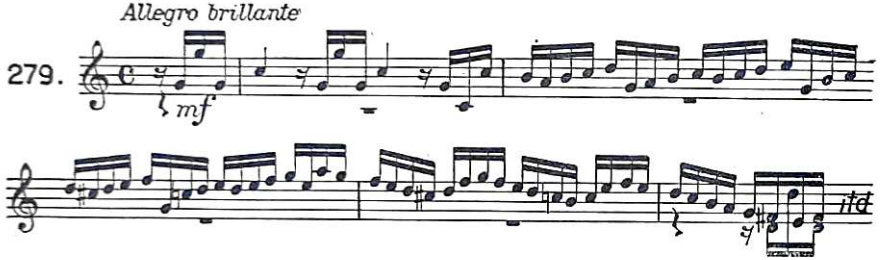
M. Reger (karikatura)

kestralnom muzikom, kao i vokalnom (od popijevke, preko zbora, do oratorijskih formi). Jedino je područje opere ostavio netaknuto.

To ne znači da mu je nedostajao smisao za dramatičnost. Njega je pokazao u veličanstvenim fantazijama za orgulje, koje su u mnogo čemu dostojne Bachovih velikih djela za taj instrument. U njima je Reger otkrio bogat unutarnji svijet, ponekad potresnu igru mašte, savršeno poznavanje orgulja, iznimnu darovitost za stvaranje kontrapunktičkih sklopova i za osebujnost harmonije. Njegove fantazije na korale »Ne kazni me u svom bijesu«, »Svi ljudi moraju umrijeti«, »Kako nam lijepo sja jutarnja zvijezda« kao i grandiozna fantazija i fuga na ime BACH (1900) idu u red najznačajnijih djela za orgulje od Bachovih vremena do danas.

Na Bacha podsjeća Reger i monumentalnošću svojih fuga, čak i tematikom njihovom, koja oživljuje barok još prije pojave neobaroka iz doba poslije prvog svjetskog rata. Poslušajte opsežnu temu iz op. 7 (*Tri kompozicije za orgulje*):

279.

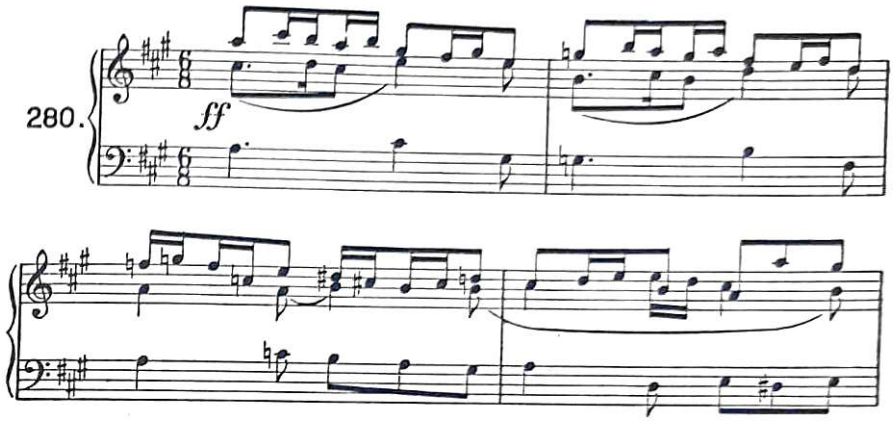


Poput Johannesa Brahmsa, jednoga od njegovih velikih uzora, i Reger je velik umjetnik u variranju tuđe ili vlastite teme. On je takav u svojim orkestralnim radovima, kao i u klavirskim djelima, među kojima se ističu varijacije na teme Bacha, Beethovena i Telemanna. U njima je tematska jezgra obrađena s mnogo melodičke, harmoničke i ritmičke slobode. Reger je napisao za klavir i veći broj drugih kompozicija, od kojih treba posebno spomenuti burleske, sonatine (op. 89), zbirku *Iz mog dnevnika.*

Bogatstvo Regerova duševnog života na osobit se način očituje u njegovim brojnim komornim djelima. Olujnost, titanska dinamika, monumentalnost ustupaju ovdje mjesto i intimnim ispovijestima prožetima dubokom osjećajnošću u bogatoj ljestvici raspoloženja. I polifonija, i melodija, i harmonija Regerova pokazuju pravo lice u dugačkom nizu njegovih komornih kompozicija, među kojima se nalaze remek-djela kakva su klavirski kvintet u c-molu (izveden i objavljen tek poslije kompozitorove smrti, 1922), violinske sonate op. 72, 84, 122, 139, gudački kvarteti op. 74 i 109, klavirski kvartet op. 113, obje serenade za flautu, violinu i violu op. 77a i 141a, kao i gudački triji op. 77b i 141b.

Među njegovim orkestralnim djelima ima cjelovitih, uspjelih radova, koji odaju bujnu živost mašte u službi raskošne polifoničke misli, tako *Varijacije i fuga na temu J. A. Hillera* op. 100 (1907), pa *Varijacije i fuga na Mozartovu temu* op. 132 (1914), pune dražesti i vedrine; jedno mjesto iz potonjeg djela odaje ukusnost Regerove polifonije: obje teme iz fuge udružuju se s temom varijacija (uzetom iz popularne Mozartove klavirske sonate u A-duru; u primjeru ta je tema u sredini:)

280.



Među ostalim Regerovim kompozicijama za orkestar jesu: *Baletna suita* op. 130 (1913), *Romantička suita* op. 125 (1912) i suita op. 128 (1913), nastala pod dojmovima slika A. Böcklina; u toj suiti najuspjeliji je stavak »Mrtvi otok«, koji daje kongenijalnu tonsku sliku Böcklinove vizije. Reger je napisao i po jedan violinski (1908) i klavirski koncert (1910).

Na području vokalne muzike ostavio je oveći broj popjevaka (oko 250), među njima popularni ciklus *Schlichte Weisen* (Jednostavni napjevi). Među vokalno-instrumentalnim kompozicijama većeg opsega, oratorijskih obilježja, ističe se Regerov monumentalni *100. psalam* za zbor i orkestar (1909).

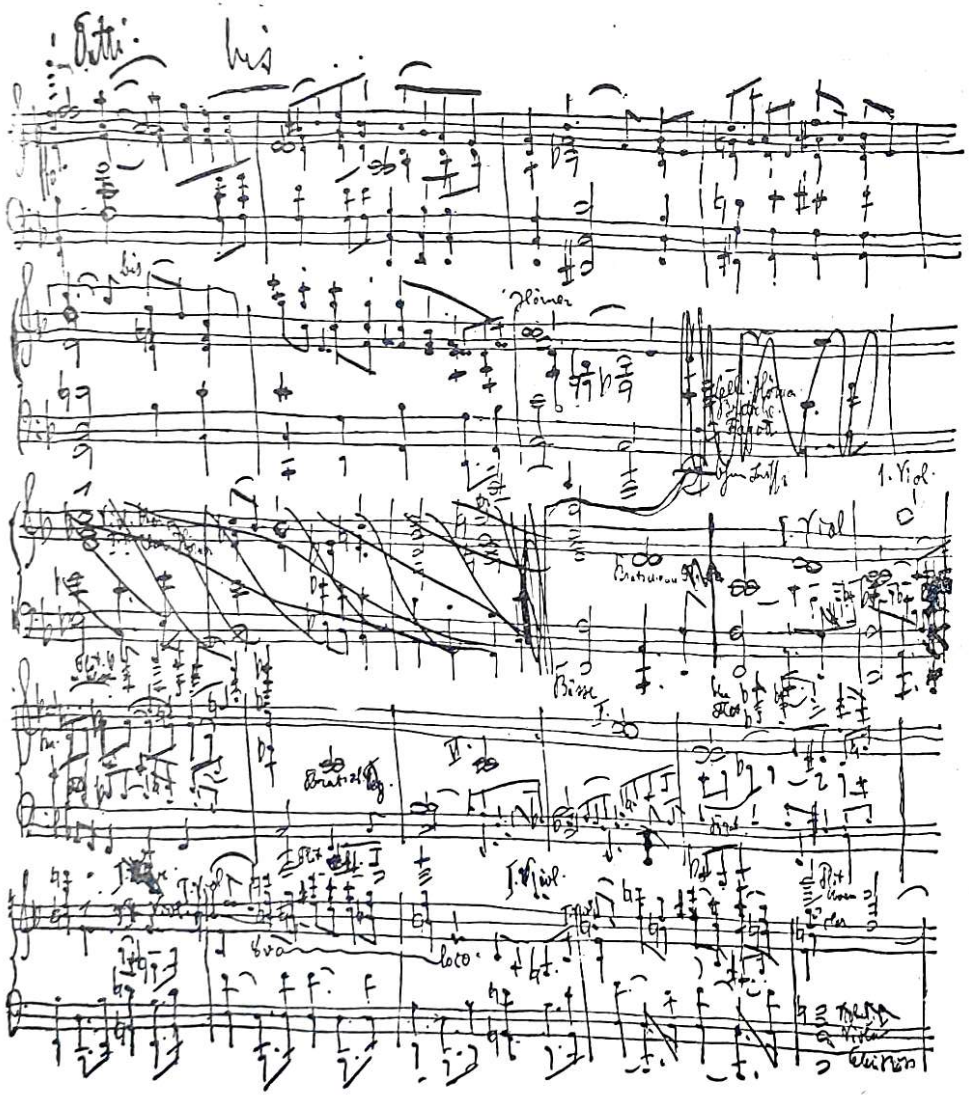
Ali ukazivati samo na pozitivne strane Regerova stvaralaštva ne bi bilo ispravno. Treba podvući i nedostatke u djelatnosti toga umjetnika. Njegovo stalno nastojanje da oblikuje u polifoničkom stilu izaziva ponekad i jednoličnost; Reger je pretrpavao svoja djela kontrapunktikom i upravo rasipao harmonička bogatstva iskorišćujući i najmanje notne jedinice za nosioce samostalnih harmonija, čime je, na štetu ritma, izazivao nepotrebnu harmoničku zasićenost, »hipertrofiju« kromatike.

R. Strauss. Pojava Richarda Straussa svakako je jedna od najznačajnijih u njemačkoj muzici druge polovine XIX i prve polovine XX st. Virtuoz modernog orkestralnog kolorita, važan zastupnik programno-muzičkog kazališta, Strauss se sasvim razlikuje i od Mahlera i od Regera.

Straussovo stvaranje, okupano često u raskoši bujnog blistanja, ispunjeno naglašenom čulnosti, stoji čvrsto na zemlji, rijetko dodirujući filozofsko-simboličku problematiku. Njegova umjetnost — stvorena iz osebujne mješavine iskrenosti i pažljivo namještenog efekta, invencioznosti i eklektizma, intenzivnog unutarnjeg doživljavanja i visokog ali ponekad hladnog virtuoziteta — pojavila se donekle i kao izdanak društvene sredine u kojoj je građanska klasa, ojačala u snazi kapitalizma, bezbrižna i uvjerena u sigurnost sutrašnjice, tražila od umjetnosti više izvanjsko golicanje živaca nego poniranje u dubinu životnih pojava i otkrivanje njihove ljudske istine.

Razvoj umjetnika u Richardu Straussu (1864—1949) bio je povezan uz povoljne prilike. Rođen u Münchenu, od oca muzičara, postaje još vrlo mlad (1885) glavnim dirigentom dvorskog orkestra u Meiningenu. Tu je upoznao kompozitora Aleksandra Rittera, fanatičkog pristašu Wagnerove i Lisztove novonjemačke škole.

Pod Ritterovim utjecajem postaje Strauss zaneseni obožavalac Wagnerove i Lisztove umjetnosti, čvrsto odlučan da napusti dotadašnje uzore (Schumanna, Mendelssohna, Brahmsa). Od poklonika apsolutnih oblika, koji je za sobom imao sonatu za klavir i za violončelo, gudački i klavirski kvartet, koncert za violinu i koncert za rog (otac mu je bio umjetnik na rogu) i simfoniju, postaje napredni muzičar, neprijatelj konzervativizma, s kojim su ga očekivale borbe čim je i po ostalim njemačkim gradovima (u Münchenu, Weimaru, Berlinu) počeo dirigentsku djelatnost. Uvidjevši koliko su konzervativni krugovi pokazali nepažnje i nerazumijevanja prema stvaralaštvu suvremenih kompozitora, utemeljio je Strauss u Berlinu svoj orkestar i s njim izvodio djela mlađih muzičara, dok je Društvo njemačkih kompozitora, koje je osnovao 1898, imalo za cilj njihovu materijalnu zaštitu. Tada počinje onaj grozničavi tok umjetnikova života koji godinama stavlja na kušnju njegovu željeznu energiju. Otpornošću i snagom volje Strauss je istodobno, bez predaha, djelovao na

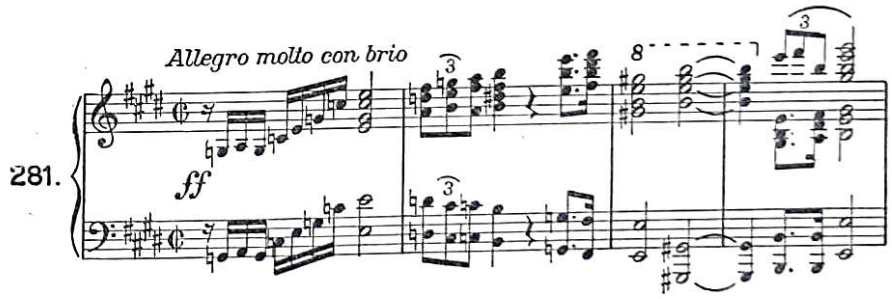


Ovako su izgledale zadaćnice iz matematike 14-godišnjeg R. Straussa

nekoliko područja; stekavši velik ugled kao dirigent, uvježbavao je i izvodio vlastita i tuđa djela i odlazio na brojne turneje po Njemačkoj i inozemstvu; uz to je djelovao i na publicističkom i teoretskom[151] polju, a neprekidno je i komponirao, ulažući golem trud u oblikovanje opsežnih simfonijskih i opernih radova. Njegova slava vrtoglavo raste, počastima ga odasvud obasipaju, u njemačkim gradovima organiziraju se tzv. Straussovi tjedni, posvećeni izvođenju njegovih djela. Godine 1919. napušta Strauss rukovodstvo berlinske opere (gdje je djelovao od 1898) i prelazi na bečku operu, kojom upravlja u zajednici s dirigentom Franzom Schalkom (1863—1931) do 1924. Te godine, zbog nesuglasica sa Schalkom, ostavlja i bečku operu, povlači se i započinje mnogo mirniji život, posvećen pretežno umjetničkom stvaranju. Tihi boravak u bavarskim brdima prekidale su samo povremene turneje, koje su ga prenosile u vrevu velegrada i koncertnih dvorana.

Prvo razdoblje zrelog umjetničkog Straussova stvaranja obilježeno je radom na području orkestralne programne muzike. Nastavljajući na svoj ličan način nastojanja Franza Liszta u području jednostavačne simfonijske pjesme, Strauss je upravo tu našao podesno područje, na kojemu su njegove stvaralačke sposobnosti, u prvom redu smisao za izražavanje putem orkestralne šarolikosti, bogata mašta i sklonost k dramskom oblikovanju mogle djelovati u punoj slobodi.

Nakon prvih svojih orkestralnih kompozicija, simfonije u f-molu, *Burleske za klavir i orkestar* i simfonijske fantazije *Iz Italije*, piše Strauss prvo od niza svojih značajnih djela za orkestar, simfonijsku pjesmu *Don Juan* (op. 20, 1889). Ona je u mnogo čemu karakteristična za kasniji Straussov stvaralački rad. *Don Juan* je pokazao zadivljujuće poznavanje orkestra 24-godišnjeg mladića, koji je već tim djelom izrazio svoju težnju k oblikovanju muzičkih portreta realnih likova, čvrsto povezanih uz život; senzualnost, impulzivna strastvenost, gorljiv lirizam, miješanje erotskog i herojskog, sve to nije značajno samo za muziku *Don Juana*, već i za više drugih Straussovih orkestralnih kompozicija. U tom djelu Strauss je genijalnim umjetničkim zahvatom umio dati tonsku sliku duševnog stanja demonskog i nezasitnog ljubavnika, koga je »dah jedne žene, danas miris proljeća, sutradan već gušio poput teškog uzničkog zraka«. Kroz tonove zanosne prve teme, tipično štraussovske:



prodire neodoljivost Don Juanove žudnje za promjenom i obnavljanjem uživanja.

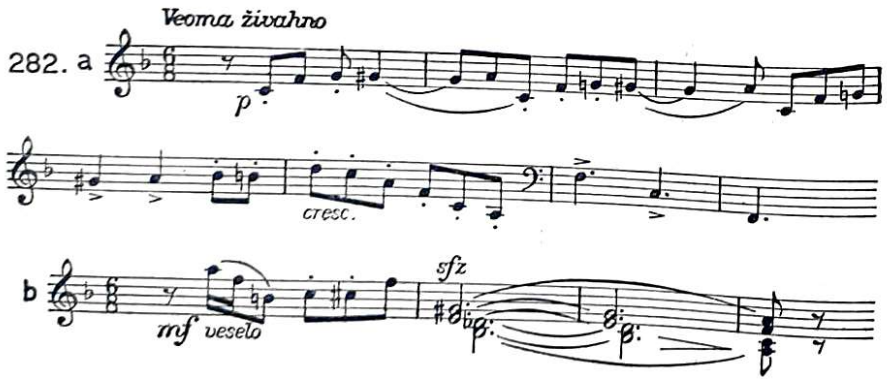
Između *Don Juana* i simfonijske pjesme *Macbeth* (op. 23, komponirane dobrim dijelom prije *Don Juana*, ali prerađene i izvedene 1890), u kojoj je umjetnik tmurnom muzikom, maglovitom poput škotskih sjevernjačkih kra-

[151] God. 1905. objavio je njemački prijevod Berliozova traktata o instrumentaciji s brojnim i značajnim dopunama.

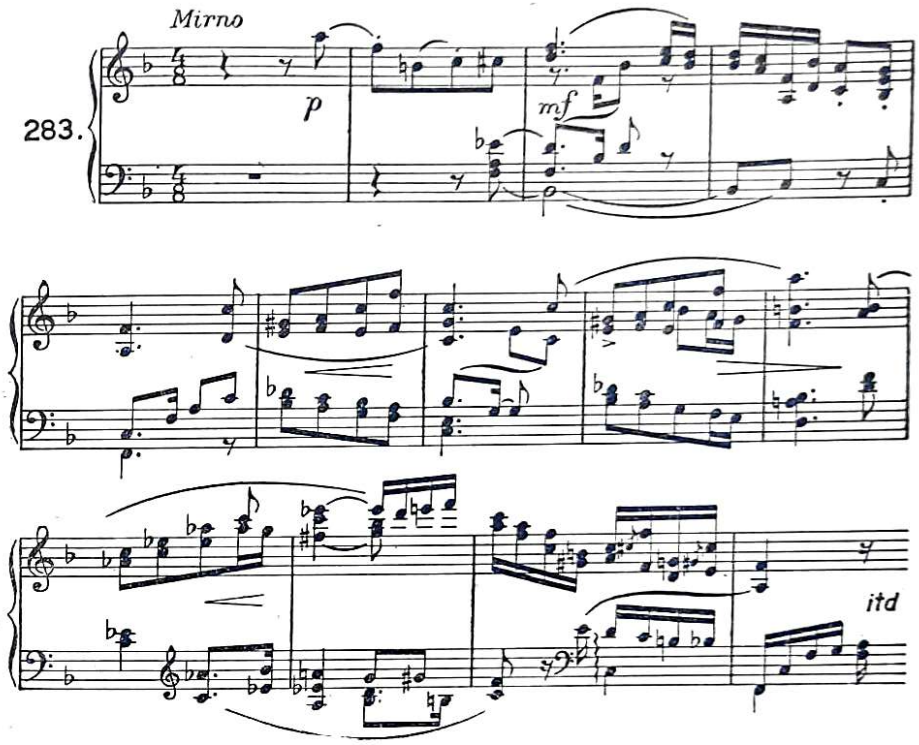
jeva, opisao tamu i užas u duši Shakespeareova zločinačkog para, nastala je jedna od najpopularnijih Straussovih kompozicija: simfonijska pjesma *Smrt i preobraženje* (*Tod und Verklärung*, op. 24, 1890).

Smrt, koja je u *Don Juanu* i *Macbethu* dokrajčila poročan život junaka, nastupa u ulozi svemoćne vladarice i u tom djelu, ali tu ona ne predstavlja kraj, već prijelaz iz svijeta patnje u drugi, bolji, preobraženi. Početak partiture opisuje posljednje časove teškog bolesnika, kome smrt ostavlja tek toliko vremena da može još jednom, u nizu uspomena, sažeti svoj životni tok: djetinjstvo, dječačke igre, sazrijevanje za životnu borbu, buđenje ljubavi, sve to u sjećanju za čas oživljuje, da bi u posljednjem trenutku zauvijek nestao i taj posljednji odbljesak negdašnje stvarnosti. Što tada slijedi, predstavlja sretno ostvaren kontrast jednoga novog blaženstva i nove sreće. Uz partituru dodani su stihovi A. Rittera. Ali zanimljivo je da ti stihovi nisu poslužili kompozitoru kao program i vodič: naprotiv, oni su nastali pod dojmom gotova Straussova djela, i kompozitor je tek naknadno privolio da Ritterovi stihovi posluže kao program te simfonijske pjesme. Time što je to djelo zasnovano na dualizmu patnje i otkupljenja, na oprečnosti tame i svjetla, prolaznosti i vječnosti, Strauss se u *Smrti i preobraženju,* više nego u drugim svojim orkestralnim kompozicijama te vrsti, približio Lisztovu tipu orkestralnog djela.

U tim Straussovim simfonijskim pjesmama ostalo je neiskorišteno jedno istaknuto obilježje njegova talenta: humor. Susret s popularnim njemačkim srednjovjekovnim šaljivcem Tillom Eulenspiegelom, čija je borba protiv licemjerja i neiskrenosti toliko privukla pažnju novije, napredne evropske književnosti, bio je u tom pogledu od posebnog značenja. *Vragolije Tilla Eulenspiegela* (*Till Eulenspiegels lustige Streiche,* op. 28, 1895), umjetnički rezultat toga susreta, nesumnjivo je najuspjelija Straussova simfonijska pjesma, biser najčistijeg muzičkog humora u blještavo vrtoglavoj orkestralnoj odjeći. Izabravši rondo za formalnu podlogu, Strauss je sretno stopio sadržaj s oblikom. No ne smije se pri tom pomišljati na rondo bečkih klasičara, u kojemu se glavna tema navraćala u prvobitnom ili malo izmijenjenom obliku; u *Tillu,* naprotiv, sve počiva na superiornoj moći variranja i preinačivanja osnovnih motiva, koji genijalno iznose Tillovu sarkastičnu narav, njegovu hitrinu, okretnost i vještinu kojom se uspješno izvlačio i iz najneugodnijih situacija (primjeri br. 282 a i b):



Ali ljudska zloća, zloba i nerazumijevanje i ovdje pobjeđuju, i Till završava svoj život na vješalima, uz piskave tonove flaute. Priča o velikom obješenjaku završava onako kako je i počela:[152]



Nakon simfonijske pjesme *Tako je govorio Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra,* prema Nietzscheu, op. 30, 1896) napisao je Strauss svoju možda najkompliciraniju partituru: *Don Quixote* (op. 35, 1898). Poslije *Don Juana* Straussovu je pažnju privukao još jedan čuveni lik svjetske književnosti. Privukao ga je mogućnošću da kongenijalno ostvari igru usijane mašte Cervantesova junaka i dočara nevjerojatne pustolovine u koje ga je uvaljivala, te da podvuče oštar kontrast između Don Quijotea i njegova sluge Sancha, predstavnika zdravog seljačkog razuma, kome je istinito jedino ono što ne premašuje domašaj njegovih pet osjetila. Odabravši za formalnu osnovu oblik teme s varijacijama (radi se, naime, o istim ličnostima u različitim situacijama), Strauss je svoje protagoniste proveo kroz deset varijacija iskorišćujući violončelo solo, koji iznosi Don Quijoteove ljubavne osjećaje i ocrtava njegovo duševno stanje pred smrt. Straussov orkestralni virtuozitet doseže u ovom djelu vrhunac. Briljantnost, prepletenost motiva i dionica, duhovitost instrumentacije u vezi s pojedinim doživljajima glavnih lica, gotovo fantastični, novi i neočekivani efekti, sve to potpuno opravdava uvrštavanje te umjetnikove partiture u najviše domete orkestralne tehnike novijih vremena. Ali to je donekle i njezin nedostatak. Previše je u njoj efekta zbog efekta, previše

[152] U vezi s tim navodom o varivanju temeljnih motiva i tema u ovom Straussovom djelu neka se usporedi početak primjera br. 283 s primjerom br. 282 b.

brige oko izvanjskog, površnog, časovitog. — *Život junaka* (*Ein Heldenleben*, op. 40, 1899) u stvari je život samog kompozitora. Šireći izražajna sredstva, povećavajući orkestralni aparat, on je u simfonijskom bloku gigantskih dimenzija prikazao lik junaka, njegove protivnike (koji su, kao obično, predmet muzičke karikature) i njegovu družicu, simbol ljubavi, jedine sile koja uz junakovu snagu može izdržati borbu do pobjede. Strauss nije zaboravio ni junakova djela; da bi uklonio svaku sumnju o tome tko je nosilac radnje u toj simfonijskoj pjesmi, on je uveo niz citata iz svojih ranije nastalih simfonijskih pjesama, opera i popjevaka. — *Sinfonia domestica* (op. 53, 1904) upoznaje nas s porodičnim životom i njegovim karakterističnim prizorima. Iako djelo predstavlja opsežan stavak, koji se izvodi bez prekida, program je uvjetovao njegovu unutarnju podjelu na četiri povezana odlomka, u kojima se daju nazreti obrisi četiriju stavaka klasičnog simfonijskog okvira. U prvom odlomku Strauss predstavlja glavna lica: muža, ženu i dijete. Drugi odlomak, po karakteru pretežno scherzozan, posvećen je djetetu, njegovim igrama i nestašlucima. Nakon uspavanke djetetu nižu se u adagiu trenuci intimne bračne sreće i nježnosti, kao i snovi koji tijelu donose odmor i okrepu. Novi dan budi obitelj, kuća je sva na nogama, velika, majstorska dvostruka fuga puna je dinamike probuđenih energija, koje se i sukobljuju; ali postepeno nesuglasice se izmiruju, i djelo završava vedro, puno pouzdanja u život. — *Simfonija s Alpa* (*Eine Alpensymphonie*, op. 64, 1915) donekle je umjetnikova »Pastorala«. U njoj ocrtava jedan izlet u Alpe i ljepotu prirode koja otkriva svojih tisuću različitih lica. Ali, za razliku od Beethovena, koji je u svojoj šestoj simfoniji otvoreno naglašavao da želi dati »više izraz osjećanja nego slikanje«, Strauss je otišao obrnutim putem. Prikrivena, no uvijek budna težnja u stvaralaštvu ovog umjetnika za spoljašnjim, za efektom zbog efekta, pojavila se u tom djelu jače nego drugdje.

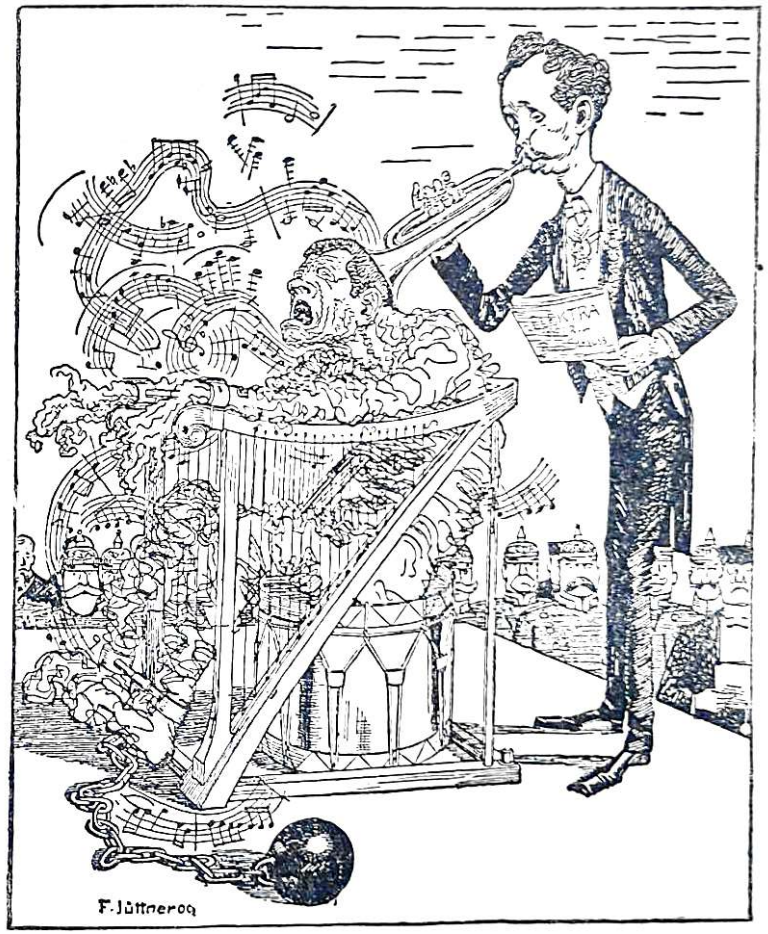
U posljednjem razdoblju svoga stvaranja napisao je Strauss nekoliko djela, koja se ističu komornim tretiranjem sastava za koji su napisana, prozračnom instrumentacijom i produbljenošću sadržaja. U ta djela spadaju *Metamorfoze* za 23 gudačka instrumenta (1946), djelo golemog znanja i zanimljive igre mašte, pa dvije sonatine za 16 duhačkih instrumenata, koncert za obou i mali orkestar, *Duett-Concertino* za klarinet i fagot uz pratnju gudačkog orkestra i harfe i drugi koncert za rog i orkestar.

Od ostalih instrumentalnih kompozicija ovog majstora treba spomenuti suitu iz muzičke komedije *Građanin plemić* i suitu i divertimento po Couperinovim motivima za mali orkestar.

Strauss-simfoničar i Strauss-operni kompozitor čvrsto su, upravo nužno povezani. Strauss je i u svojim simfonijskim pjesmama dramatičar. U stvari, on je u njima prikazao niz likova u izrazito dramskim prizorima njihova života, ističući snagom i sredstvima velikog orkestra svu mnogolikost i mnogoznačnost dramske dinamike. U svoje muzičko kazalište unosi Strauss sve svoje golemo iskustvo stečeno pri oblikovanju simfonijskih pjesama. Njegov operni orkestar postaje neobično važan činilac u muzičko-scenskom odvijanju radnje, podvlačeći bojom, harmonijom i svojevrsnim polifonom tkivom duševna stanja junaka, koja u cjelokupnosti Straussovih opernih radova obuhvaćaju veoma bogatu ljestvicu. Drugim riječima, Straussov orkestar treba smatrati preduvjetom nastajanja Straussove opere.

Prvo majstorovo operno djelo *Guntram* (1894) predstavlja srednjovjekovnu legendu vagnerijanskog tipa s naglašenom problematikom scenskog

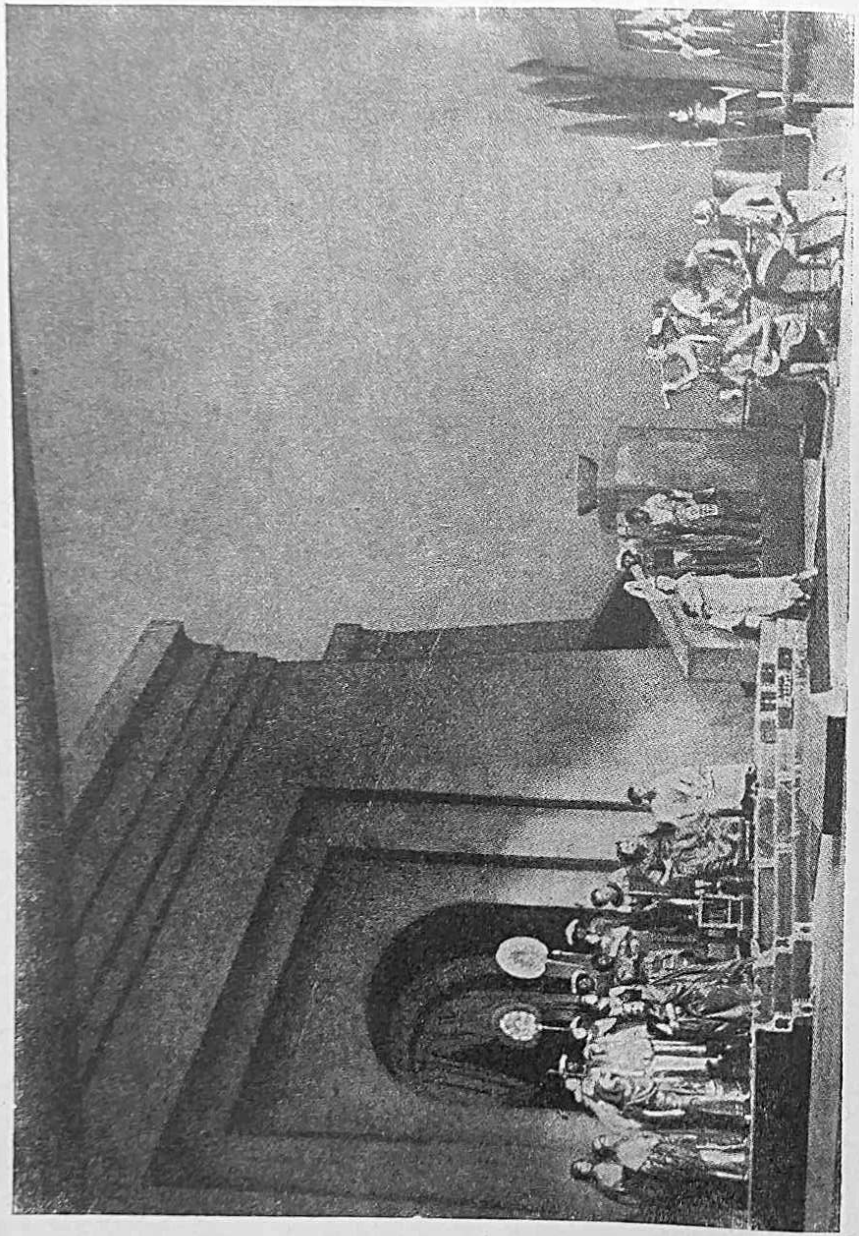
otkupljenja i odricanja. U burlesknoj operi *Feuersnot* (1901), koja je više po tekstu nego po muzici također još blizu Wagneru, pokušao je Strauss da izvrgne ruglu one koji su ga zbog *Guntrama* osuđivali. U jednočinoj muzičkoj drami *Saloma* (1905) umjetnik se oslobodio uzora i našao se posve sam na novom putu. Uzevši za libreto istoimeno kazališno djelo O. Wildea u njemačkom prijevodu, Strauss nije načinio nov tekst u stihovima, niti je Wil-



Karikatura uz praizvedbu opere *Elektra* R. Straussa: »električno« smaknuće

deovu dramu prerađivao s obzirom na posebne zahtjeve operne arhitektonike. On je uglavnom komponirao čitav prozni tekst engleskog književnika i sačuvao njegovu čvrstu organsku povezanost. U tom svom, možda najuspjelijem, najimpresivnijem muzičko-scenskom radu Strauss je u potpunosti našao tematiku koja je odgovarala njegovu umjetničkom temperamentu. U *Salomi* je kompozitora privukao lik bolesno izopačene žene, koju žeđa za tjelesnim dodirom tjera u težak zločin i perverznu pohotu. Kad nije mogla primamiti i zavesti uhvaćenog proroka Jochanaana (tj. Ivana Krstitelja), Saloma pleše

pred svojim očuhom, kraljem Herodom, i dobiva za nagradu Jochanaanovu glavu. Ono što je doviknula proroku dok je bio živ sada se ostvaruje: »Poljubit ću tvoja usta, Jochanaane!« Ali ona time zapečaćuje i svoju sudbinu.



Prizor iz opere *Saloma* R. Straussa

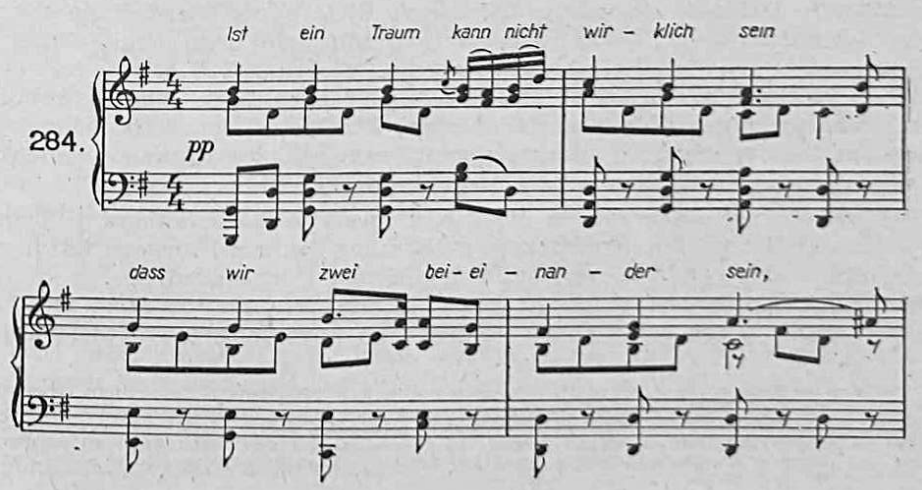
Salomu ubijaju Herodovi vojnici po nalogu kralja, kojega ispunjava gnušanjem taj okrutni prizor izopačenosti. Više možda nego u glumcima pjevačima suština *Salomine* muzike leži u orkestru, u njegovoj bogatoj mreži lajtmotiva i uvjerljivom muzičkom komentiranju događaja i duševnih stanja,

u stvaranju ugođaja koji se često mijenjaju, kao i u uspjeloj karakterizaciji likova. Smjelost kojom je pristupio komponiranju Wildeove *Salome* udružila se u njemu sa smjelošću kojom je proširio granice dometa opernog orkestra, deklamatorike pjevača i izražajnosti disonance, koja u *Salomi* postaje neobično oštra te pridonosi labavljenju tonalnih spona.

S *Elektrom* (1909) Strauss nije napustio područje na kojemu se kreće Salomina tragedija. Povijest starih naroda, centralni lik žene kojom ponovo vlada izbezumljena strast — ovaj put nezasitna želja za osvetom nad očevim ubojicama — teška snaga disonance, koja se još dublje, neumoljivije zasijeca u dušu slušaoca kroz bogata izražajna sredstva golemog orkestralnog aparata — to su elementi iz kojih raste tragedija Agamemnonove kćerke Elektre, žene koju razdiru mržnja i luda težnja za osvetom i koja umire u luđačkom osvetničkom plesu, pošto je osveta izvršena i pošto se među njenim žrtvama nalazi i njena vlastita majka Klitemnestra, jedna od Agamemnonovih ubojica.

Od *Elektre* potječe dugogodišnja Straussova veza s književnikom H u g o m v o n H o f m a n n s t h a l o m (1874—1929), koji otada postaje njegovim stalnim libretistom.

Nakon *Salome* i *Elektre* Strauss je osjetio da mora napustiti tešku, zagušljivu atmosferu zločina i mračnih nagona i, u zajednici s novim libretistom, potražiti druge putove. I doista, sredina i ugođaji u kojima žive osobe *Kavalira s ružom* (*Der Rosenkavalier*, 1911), slijedećeg majstorova opernog djela, sasvim je drukčija. Skok je bio uistinu nagao i pomalo neočekivan: umjesto daleke historije istočnjačkih naroda i antike susrećemo vedrinu i lakomislenost starog Beča, umjesto pritiska napete radnje, koja nužno završava žrtvom i krvlju, nalazimo erotiku bečkih salona; umjesto jetkih disonanca iznenađuje nas u partituri *Kavalira s ružom* čvrstoća tonaliteta i jedan potpuno nov jezik; nov, doduše, za Straussa, ali ne uvijek sasvim nov u historiji muzike: svjesni arhaizmi, kojima kompozitor dočarava doba iz polovine XVIII st., u koje se zbiva dramska radnja, dovode gledaocu pred oči lik Wolfganga Amadeusa Mozarta, umjetnika kojemu su Straussove simpatije neprestano bile upućene (Strauss je 1930. preradio i dopunio Mozartovu operu *Idomeneo*):



Kavalir s ružom, svojevrsna sinteza starinskog igrokaza, klasične bečke operete, moderne, svježe instrumentacije, koju kompozitor izvrsno prilagođuje pojedinim situacijama, ukusnog Straussova smisla za karikaturu i muzički humor, za preglednost i simetričnost melodijske linije — svakako je najpopularnije umjetnikovo muzičko-scensko djelo i jedno od onih u kojima je najviše uspio.

Na dugom putu svoga stvaranja, koji se, što se kompozicije operne muzike tiče, završio tek 1941, kad je nastala posljednja Straussova opera *Capriccio*, Strauss je nakon *Kavalira s ružom* dao kazalištu još deset opera i dva baleta, i to: *Arijadna na Naksu* (1912, prerađena 1915—1916),[153] *Žena bez sjene* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919), *Intermezzo* (1924), *Egipatska Jelena* (1928), *Arabella* (1933), *Šutljiva žena* (*Die schweigsame Frau*, 1935), *Dan mira* (*Friedenstag*, 1938), *Daphne* (1938), *Danajina ljubav* (*Die Liebe der Danae*, napisana 1938—1940. no prikazana prvi put tek 1952) i *Capriccio* 1941, izv. 1942), te balete *Legenda o Josipu* (1914) i *Schlagobers* (1924).

Ako sva ta djela i ne stoje na visini *Salome* i *Kavalira s ružom*, ona ipak odaju neprekidno budan umjetnikov duh, koji teži k obnavljanju scenske tematike, k uvijek novom iskorištavanju mogućnosti koje pruža udruživanje drame i muzike. Ponekad eksperimenti bez sutrašnjice, ponekad blijedi, beskrvni odbljesci goleme rutine, ta Straussova kazališna djela često imaju i obilježja trajnije životne snage, očitujući uz to, uz rijetke iznimke, jednu od temeljnih karakteristika Straussova umjetničkog profila, poznatu nam iz prikaza njegovih simfonijskih pjesama: izbjegavanje maglovitosti i simbolike, realno gledanje na životne događaje s mnogo zdravog optimizma i povjerenja.

Pri kraju spomenimo još jedno područje Straussove stvaralačke djelatnosti: pjesmu za glas i klavir. To je u stvari jedini muzički oblik kojemu je umjetnik ostao vjeran sve do posljednjeg odsjeka svoga stvaralaštva. O tome svjedoči sam pregled brojeva opusa pod kojima je objavio pojedine cikluse pjesama (to su opusi: 10, 15, 17, 19, 21, 22, 26, 27, 29, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 56, 66, 67, 68, 69, 77). Oni obuhvaćaju razdoblje od 1882. do 1928; štaviše, ako u tu skupinu ubrojimo i pjesme za glas i orkestar, posljednji datum treba pomaknuti znatno dalje, do u posljednje godine majstorova života: 1946—1948. nastale su, naime, četiri pjesme za glas i orkestar na stihove Eichendorffa i Hessea, posljednje Straussovo djelo uopće. Gradeći na temeljima Schumannove popijevke, Strauss je u nju unio ličnu notu, obilježja svoje melodike i harmonije i bogatu ljestvicu osjećajnosti. U izboru tekstova pokazao je izgrađen književni ukus; komponirao je često stihove novijih njemačkih pjesnika (Dehmela, Liliencrona, Mackaya, Henckella), čime je mnogo pridonio razmicanju granica ponešto uskogrudnim zbirkama romantičarskih tekstova.

U razvoju njemačke muzike novijih vremena Richard Strauss je jedna od najznačajnijih pojava. Predstavnik građanskog društva i njegove težnje za neobičnim i ekscentričnim, za vanjskim efektom i iznenađenjem, on ostaje i velik umjetnik, koji je u mnogo čemu obogatio izražajna sredstva muzike, proširio domet njene sadržajnosti i ukazao na nove mogućnosti djelovanja.

[153] Ovo je djelo u prvoj redakciji bilo usko povezano s Molièrovom komedijom *Građanin plemić*. *Arijadna na Naksu* predstavlja, naime, operu koju izvode u kući građanina plemića, te ju je stoga trebalo prikazivati još iste večeri, neposredno nakon Molièrove komedije. No uskoro su autori izmijenili prvobitnu zamisao i tu vezu sasvim razriješili. *Arijadna* se danas izvodi kao potpuno samostalno djelo s posebnim uvodom. A od Straussova dodira s Molièrom ostala je prije spomenuta duhovita orkestralna suita.

H. Wolf. Od svojih suvremenika razlikuje se H. Wolf ne samo osebujnim tokom svoga duboko tragičnog života; on je i u svojim djelima jedinstven; dok su Brahms, Bruckner, Mahler, Reger i R. Strauss izabrali za glavno područje svoga stvaranja instrumentalnu muziku (Strauss uz to i operu), Wolf je svoje najbolje dao u solo-pjesmi, kojoj je ukazao nove smjernice.

Hugo Wolf rodio se u Slovenjgradcu (Windischgrätzu) 1860. i već je u mladosti započeo život odricanja i borbe. Teško se probijao kroz život. Neprestano je oskudijevao, ali ga ništa nije moglo nagnati da napusti slobodu umjetnika nevezanog uz namještenja (sjetimo se Schuberta). Prijatelji su ga pomagali i nastojali ublažiti njegove materijalne brige prelazeći preko hirovitosti njegove dosta čudne naravi, koja kao da je u povremenim nastranim ispadima rano nagoviještala težinu bolnog završetka umjetnikova života.

Žestina i naglost njegove ćudi najupadljivije se očitovala u njegovu kritičarskom zvanju (bio je kritičar u bečkom listu »Salonblatt«, 1884—1887). Wolf je bio oduševljeni poklonik Richarda Wagnera, kompozitora koji mu je pokazao put k jedinstvu tona i riječi kao i k nužnim književnim kvalitetama teksta. On je Wagnera u svojim kritičkim osvrtima visoko uzdizao, ali nije imao pravog pogleda za stvaranje drugih umjetnika, osobito ne za Brahmsa, kojega je kao pravi vagnerijanac oštro napadao. Otuda i neobjektivnost njegovih kritika.

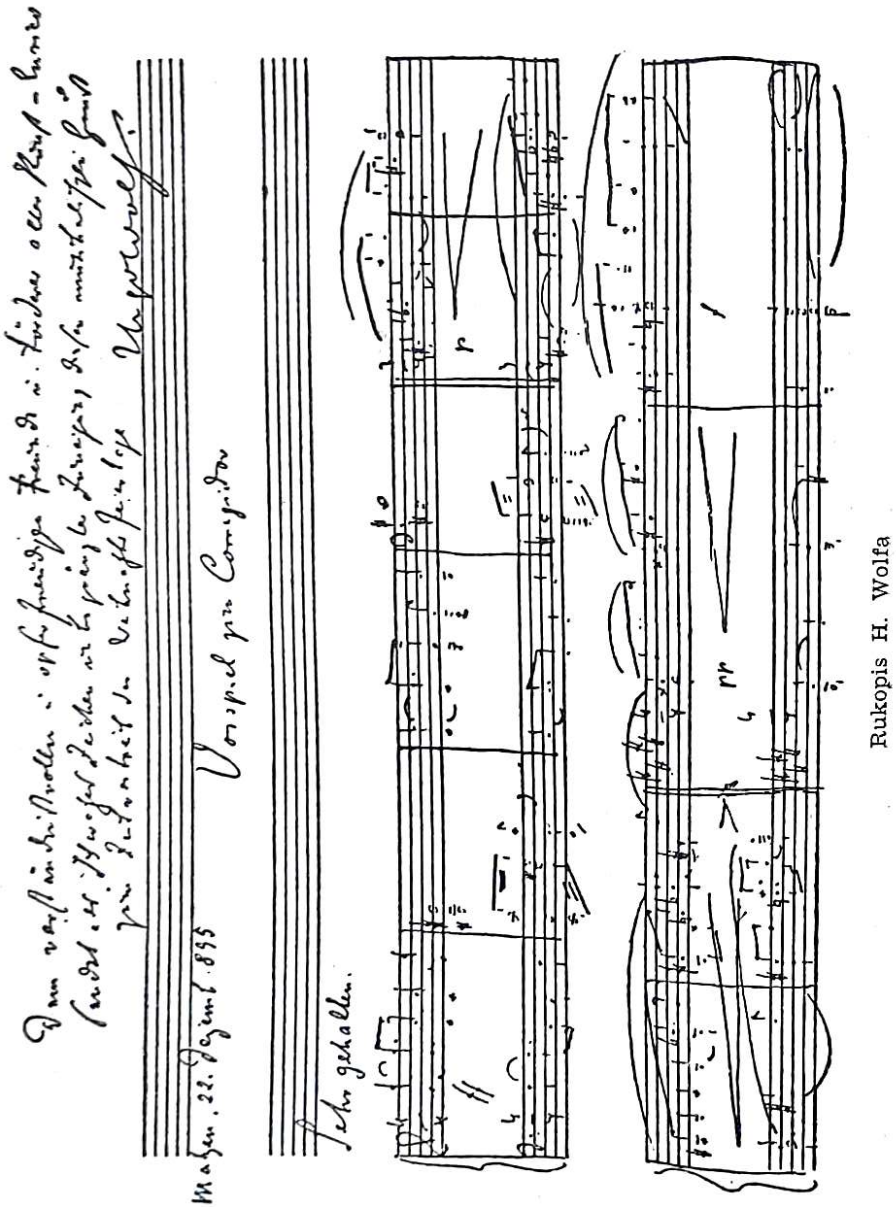
Wolf je mnogo čitao i stekao veoma profinjen književni ukus. Temeljito je proučavao djela velikih muzičara, osobito Wagnera. Mnogo više nego s učiteljima naučio je samokultiviranjem, neprekidnim usavršavanjem svoga prirođenog dara zapažanja, bez kojega ne bi bio nikad mogao naći onako izvoran, duboko ličan put k solo-pjesmi.

Tok Wolfove kompozitorske djelatnosti pruža neobičnu, rijetku sliku: do 28. godine života njegovo stvaranje nema osobita značenja. Odjednom, od 1888. do 1890. nastaje oko dvjesta pjesama na stihove Mörikea, Goethea, Eichendorffa i španjolskih pjesnika (u prijevodima Heysea i Geibela). Sve su one izraz jake stvaralačke snage, koja je naglo izbila iz nutrine njegove osjećajnosti. Dok je ta svoja djela pisao, nalazio se često u gotovo nadljudskom zanosu, opijen nenadanom i tolikom moći: pjesme su iz njega tekle bujicom koju — bar se tako činilo — nije bilo moguće zaustaviti. O iznimnom duševnom stanju tih dana govore pisma koja (kao i ostala Wolfova) predstavljaju dragocjen prilog upoznavanju njegova čovječjeg i umjetničkog portreta.

Međutim, nakon stvaranja koje je bilo nalik na delirij, izvor je presušio onako naglo kao što se i pojavio. Nova pisma rječito govore o umjetnikovu očaju (»... nebo je svakomu dalo potpunu genijalnost ili mu je uopće nije dalo. Meni je pakao dao sve napola«). Nakon kratkotrajnog povratka stvaralačke energije (1891) nje opet nestaje za punih pet godina. God. 1895—1897. rad mu je opet omogućen, ali trag velike patnje i previše se jako usjekao u njegov mozak: god. 1897. izbija gorka tragedija njegova života, njegov se um pomračio i uz mali prekid ostavio nesretnog umjetnika u duševnoj noći do smrti (1903). Svršetak njegova života bio je ujedno i početak slave, nepomućene i trajne.

Kao kompozitor pjesama za glas i klavir Wolf privlači najprije svojim duboko ispravnim umjetničkim stavom. S tim u vezi njegov zaslužni biograf Ernst Decsey ističe nekoliko veoma karakterističnih činjenica: na naslovnoj strani sveska koji sadrži pjesme komponirane na Mörikeove stihove stoji: »Pjesme Eduarda Mörikea, za jedan glas i klavir komponirao Hugo Wolf«. Na slijedećoj strani nalazi se slika, ali ne Wolfova, već Mörikeova. Srodne naslove nosile su i ostale Wolfove zbirke pjesama. Nadasve je značajno i ovo: kad je Wolf prijateljima pjevao svoje pjesme, nikad nije započinjao muzikom, već bi najprije glasno i razgovijetno pročitao stihove, a tek zatim bi sjeo za klavir i počeo pjevati. On je, dakle, svjesno odavao dužno priznanje pjesniku kao izvoru kompozitorova nadahnuća. Budući da je tekst pokretač muzičarevih sposobnosti osjećanja i uživljavanja, Wolf je pred slušaocima htio donekle obnoviti proces nastajanja svojih djela. On bi im najprije predočio ljepotu stiha, a zatim bi im pokazao na koji je način povezao poeziju i muziku.

Već je iz toga jasno s koliko se poštovanja Wolf odnosio prema književnom tekstu, koji je — da bi ga uzmogao privući i nadahnuti — morao imati obilježja vrijednog književnog djela. Wolf nije težio za tim da ostvari prvenstveno muzičku ljepotu koja bi svojom blještavošću lako mogla potisnuti tekst u pozadinu i ne dopustiti da se pažnja slušaoca i na njemu zadrži. Istaknuta sklonost k realizmu i istini nije mogla Wolfa voditi k raspjevanosti, koja se, prevagom muzičkog elementa, često pretvara u cilj samoj sebi; ona ga je



Rukopis H. Wolfa

vodila po istom putu po kojem ju je nužno slijedio Musorgski; vodila ga je k uravnoteženom stapanju deklamatorno-recitativnog elementa i intenzivno doživljene harmonije. Wolf je doista velik harmoničar. Gradeći na bogatstvu i složenosti harmonijskog jezika, kako ga je Wagner razvio u *Tristanu i Izoldi*, Wolf je strogo ličnim postupcima s izvanrednom finoćom ukusa i dubokim poniranjem u svaku nijansu teksta stvorio svoj način izražavanja, u kojem znatna uloga pripada disonanci; ona katkada izaziva dojam smirenosti, pa čak i nježnosti, ali često postaje elementom nemira, uzbuđenosti, gorčine i očaja.

Izvrstan psiholog i promatrač, Wolf svojom muzikom vrši u stvari svojevrsnu umjetničku analizu teksta, dopunjavajući pjesnika jezikom kojim samo tonska umjetnost može govoriti. U tome se služio ne samo principima muzičke deklamacije i istančanom primjenom izvornih harmonijskih sklopova već i bogato diferenciranom klavirskom dionicom, koja se s vokalnom stapa u savršen i intiman sklad, u nerazdvojivo jedinstvo, u cjelinu potpuno ravnopravnih faktora na kojima počiva umjetničko djelo. Klavirska dionica u Wolfovim pjesmama podsjeća ponekad svojim koloritom i zvukovnom snagom na orkestar, pa se opravdano govori o simfonijskom elementu u Wolfovim popijevkama. Poput Schumanna, i Wolf povjerava klaviru posebne zadatke u postludijima, koji ostvaruju osjećajni i misaoni završetak djela, do kraja produbljujući značenje pjesnikove riječi.

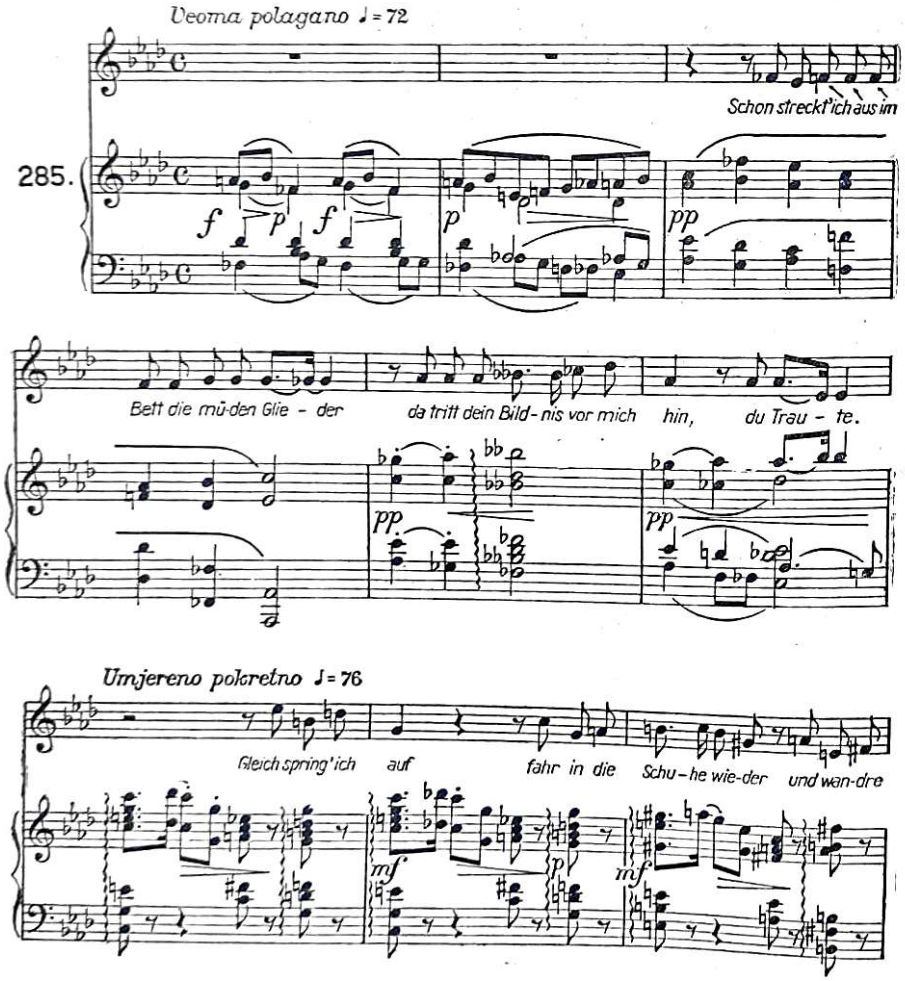
Za Wolfom stoji nesumnjivo Wagner, njegov veliki uzor. Ali majstor solo-pjesme nije ropski prenosio Wagnerove tekovine u jedno novo područje. On je potpuno svoj u svim elementima svoje umjetnosti. Wagneru su — ispravno veli Decsey — trebali ogromni prostori, bogovi i heroji; Wolf piše za intimni krug. Svijet u kojem se kreću njegovi junaci zapravo je svijet građanskog staleža i širokih narodnih slojeva: studenti, mornari, seljaci, pastiri i zaljubljene djevojke iznose u Wolfovim pjesmama svoje osjećaje i misli, vjerno, iskreno, nenametljivo. Ljubav i ljubomora, mržnja i osveta ispoljavaju se i rastu u Wolfovu stvaralaštvu u punoći svog dometa, od nježnosti, čežnje i ushićenja do razočaranja i fatalnosti.

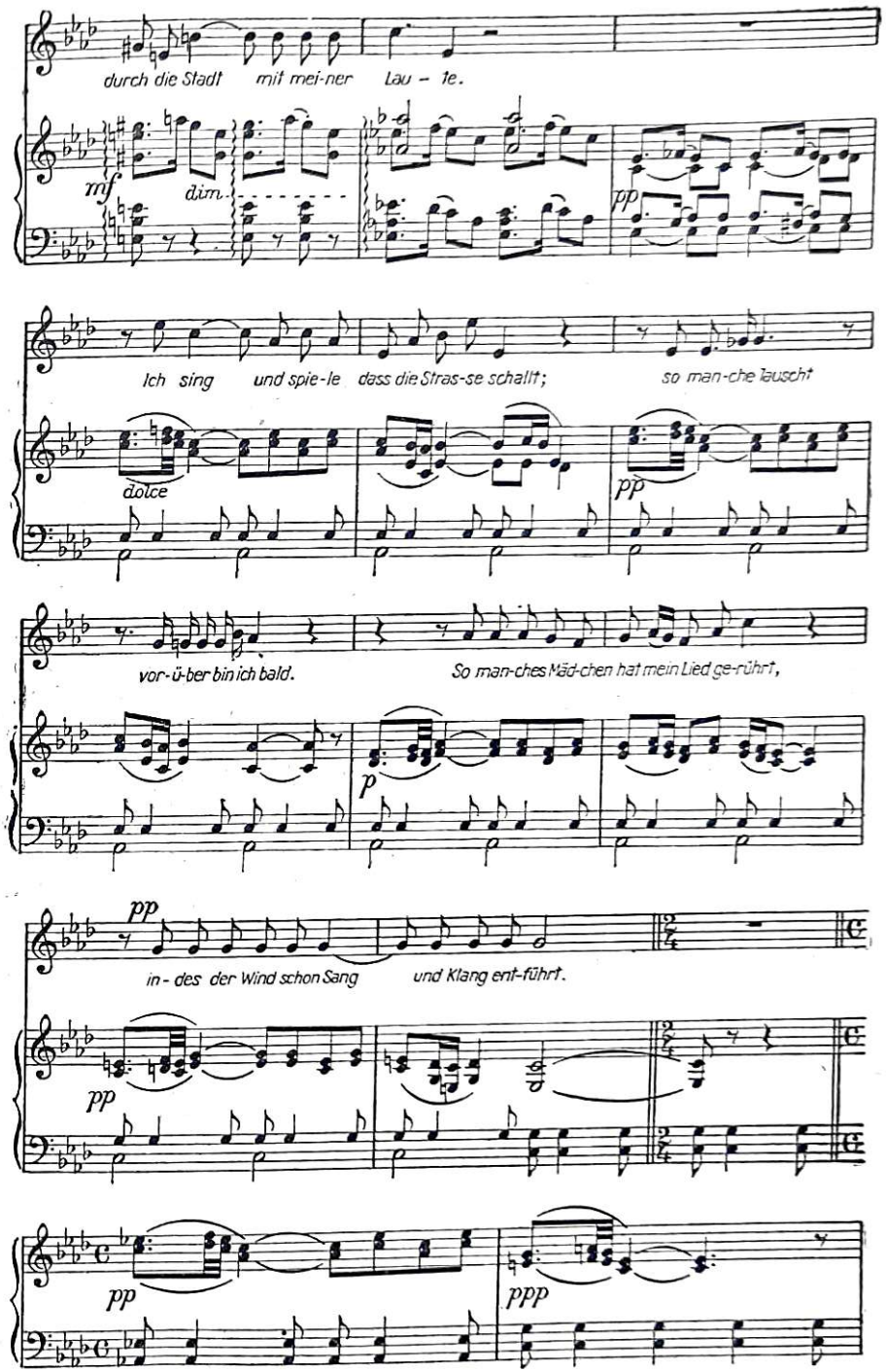
Wolf je ostavio šest većih zbirki pjesama, od kojih je svaka izrađena prema stihovima jednog te istog pjesnika. Te zbirke obuhvaćaju (prema redoslijedu stvaranja): 7 Heineovih pjesama (tzv. *Liederstrauss*, 1878), 20 Eichendorffovih pjesama (1880—1888), 53 Mörikeove pjesme (1888), 51 Goetheovu pjesmu (1888—1889), 44 Heyse-Geibelove pjesme objavljene pod naslovom *Spanisches Liederbuch* (1889—1890) i 46 Heyseovih pjesama objavljenih pod naslovom *Italienisches Liederbuch* (1890—1896). U razdoblju od 1877. do 1897. napisao je Wolf još 44 pjesme na stihove raznih pjesnika (Hebbela, Rückerta, Kellera, Michelangela, Shakespearea, Byrona i dr.).

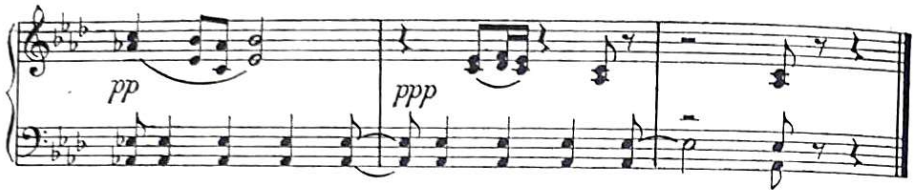
Među svim navedenim zbirkama najpopularnija je, a u mnogo čemu i najvrednija, Mörikeova. Ona je bogata raznovrsnošću, živopisnošću i kontrastima te u punoj mjeri pokazuje Wolfovu svestranost, koja podsjeća na Schuberta. U toj zbirci nižu se slike iz prošlosti i sadašnjosti, odmjenjuju se ljubav i molitva, humor i sarkazam, uživanje u ljepoti prirode i žene. Mörikeova zbirka sadrži poznate Wolfove pjesme *Nimmersatte Liebe, Elfenlied, Der Gärtner, Fussreise, Er ist's, Abschied, Zum neuen Jahre, Um Mitternacht, Der Feuerreiter, An eine Äolsharfe, Gesang Weylas, Agnes*. U zbirci Goetheovih pjesama nalaze se stihovi iz sviju stvaralačkih razdoblja besmrtnog autora *Fausta*; u njoj su pravi biseri Zulejkine pjesme, pa niz pod naslovom *Mignon* i čuveni *Rattenfänger*. U Eichendorffovoj zbirci, punoj ugođaja iz

prirode, romantičnih likova, bića iz šume i sa sela, nalazi se među ostalima popularna pjesma *Verschwiegene Liebe. Spanisches Liederbuch* sastoji se od dva dijela, od kojih je jedan duhovnog a drugi svjetovnog karaktera: mistika i erotika, čije je postojano prepletanje tako karakteristično u mentalitetu Španjolaca, predstavljaju i ovdje oba pola iz kojih se razvija i raste Wolfova muzika. *Italienisches Liederbuch* pozna samo svijet erosa, u svim njegovim osebujnostima. Tu je Wolf, u seriji minijatura, sažeo duboke doživljaje i uklopio ih u malen prostor bogata dometa. Izvorne pjesme, kao što su: *Auch kleine Dinge können uns entzücken, Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein, Heb' auf dein blondes Haupt, Wir haben beide lange Zeit geschwiegen, Mein Liebster hat zu Tische mich geladen, Schon streckt' ich aus im Bett, Wie viele Zeit verlor ich, dich zu lieben!, Ich hab' in Pena* idu u red najljepših Wolfovih kompozicija.

Jedan primjer — 27. pjesma iz ciklusa *Italienisches Liederbuch* — ilustrirat će bar donekle Wolfovu umjetnost:







Ovom uspjelom popijevkom moguće je baciti svjetlo na karakteristična obilježja Wolfova stvaranja. U njoj je lako uočiti gipkost Wolfove harmonijske koncepcije, oštar dar zapažanja, prilagođivanje muzičkog ugođaja pjesničkom. primjenu deklamatorskog načela i težnju za dočaravanjem lokalnog kolorita (koja se kod Wolfa, doduše, tek sporadično javlja). S obzirom na sadržaj dijeli se ta pjesma u tekstu i muzici na tri dijela.[154] U prvom dijelu (taktovi 1—6) kompozitor sumornim harmonijama ističe raspoloženje umorna čovjeka, kojemu neočekivana pojava slike ljubljene žene, što se javlja u njegovoj svijesti, oduzima nadu za smirenjem (nagla promjena harmonije na riječi Bildnis = slika). Drugi odsjek (taktovi 7—12), harmonijski također veoma zanimljiv, donosi oštru oprečnost potpuno u skladu s tekstom. Posljednji odsjek (od 13. takta do kraja) harmonijski je miran (izuzevši nagle prijelaze iz As-dura u C-dur i obrnuto, što je povezano sa značenjem posljednjeg stiha; kao da je kompozitor htio na svoj način izraziti neočekivanost naglog udarca vjetra, koji sa sobom odnosi zvukove što se izvijaju iz pjevačeva grla i njegova instrumenta). Više nego u vokalnoj dionici, melodija, južnjačkog prizvuka, nalazi se u klavirskoj. Držane kvinte u basu, kao i klavirska dionica uopće, namjerno podsjećaju na muziku za lutnju, dok držani tonovi u posljednjim taktovima vokalne dionice (kvinta u C-duru) naglašavaju meditativnu melankoliju posljednjih stihova u tekstu.

Osim popjevaka Wolf je napisao i druge kompozicije. Toj skupini pripadaju opere *Der Corregidor* (1895) i *Manuel Venegas* (1897, nedovršena), muzika za Ibsenovu dramu *Svečanost na Solhaugu,* nekoliko djela za zbor i orkestar, gudački kvartet u d-molu, *Talijanska serenada* za mali orkestar (obrađena i za gudački kvartet i simfonijska pjesma *Penthesilea* (1883, prema Kleistovoj tragediji).

Opera. S prikazom Straussove operne djelatnosti ni izdaleka nije iscrpljen pregled razvoja opere u Njemačkoj i Austriji u doba koje nas ovdje zanima. Da bi izlaganje bilo što potpunije, moramo ga ponovo nadovezati na pojavu Wagnerove operne djelatnosti, jer je ona uvjetovala pravce kojima se njemačka opera zaputila pri kraju Wagnerova stvaranja. Kao i u drugim zemljama, tako je, naime, i u Njemačkoj Wagnerova opera izazvala s jedne strane epigonstvo, vagnerijanstvo, skučenje pogleda i jalov eklektizam, dok je, s druge, čitav niz kompozitora osjetio nužnu potrebu za svježinom jednoga novog jezika. Jedan je primjer osobito poučan.

God. 1884 — godinu dana poslije Wagnerove smrti — bila je prikazana opera *Säkkingenski trubljač* Victora Nesslera (1841—1890). Golem uspjeh koji je neko vrijeme pratio to djelo po njemačkim pozornicama ne može se, doduše, uzeti

[154] Radi lakšeg razumijevanja donosimo slobodan prijevod stihova: »Već sam u krevetu bio pružio umorne udove, kad mi se, o draga, ukazala tvoja slika. Smjesta sam skočio, ponovo navukao cipele i odlutao kroz grad sa svojom lutnjom. Pjevao sam i svirao da su ulice odjekivale; mnoge su se zaustavljale da me poslušaju, ali ja sam za čas nestajao. Tako je mnoge djevojke dirnula moja pjesma kad je vjetar već odnio pjev i zvukove.«

kao mjerilo njegove vrijednosti, ali je veoma značajan jer osvjetljuje prilike njemačkog opernog kazališta toga vremena. Zagušljiva atmosfera koju su Wagnerovi epigoni stvorili u njemačkoj operi, nižući trilogije i tetralogije i prožimajući svoje beskonačne partiture teškom filozofskom simbolikom, zamarala je gledaoce i samom je Wagneru više štetila nego koristila. Nametala se sve više potreba za promjenom tematike i izražajnih sredstava u korist jasnoće, jednostavnosti i lakoće, pa upravo u tome i leži glavni uzrok uspjeha *Säkkingenskog trubljača.* Razmjerno siromašna invencija i primitivna instrumentacija Nesslerove opere ne bi sama po sebi mogla opravdati njezin topao prijem kod publike, ali slušaoci su prisustvujući njezinim izvedbama osjećali olakšanje, odah, svježinu čistog zraka, koji je u obilnim zamasima strujio s pozornice. Jednostavna melodika narodnog prizvuka ugodno je djelovala na prosječnog posjetioca, koji je osjećao blizinu drukčije umjetnosti. Rađala se, drugim riječima, ponovo pučka opera s jakim zahvatom u naivni, neproblematični svijet operne priče.

Spominjući njemačke kompozitore, koji su se u tom razdoblju pretežno bavili opernom muzikom, navest ćemo kako imena onih koji su još pristajali uz predvagnerovski tip opere, pa onih koji su živjeli potpuno u Wagnerovoj sjeni, tako i kompozitora koji su tražili nove putove, prvenstveno u području operne priče.

Od zastupnika starijeg tipa opere imao je mnogo uspjeha Ignaz Brüll (1846—1907), autor i mnogih instrumentalnih kompozicija (orkestralnih suita, klavirskih koncerata). Njegova opera *Zlatni križ (Das goldene Kreuz,* 1875), pisana u stilu nekadašnjih Lortzingovih komičnih opera, oduševljavala je obilježjima bečke sentimentalnosti i topline. — Značajnija su bila djela što ih je ostavio Carl Goldmark (1830—1915), podrijetlom Mađar, ali Nijemac po odgoju i djelovanju. Sklonost prema egzotičnoj tematici pokazao je već 1865. uvertirom *Sakuntala;* ona je kasnije još jače izbila u njegovoj najpoznatijoj operi *Kraljica od Sabe* (1875). Blještava instrumentacija, orijentalni kolorit, izvorna melodika i ukusno upotrijebljeni starohebrejski motivi osobine su toga djela, koje ponešto proračunanim djelovanjem masa na pozornici podsjeća na Meyerbeerova vremena. *Kraljica od Sabe* obišla je kazališta čitavog svijeta, dok je s ostalim svojim opernim djelima (*Cvrčak na ognjištu,* prema Dickensu, *Zimska priča, Götz von Berlichingen, Merlin*) Goldmark imao manje sreće. Istakao se i kao instrumentalni kompozitor (programna simfonija *Ladanjska svadba,* violinski koncert u a-molu).

Bliža su Wagneru dvojica njegovih suvremenika: Peter Cornelius (1824-1874) i Hermann Götz (1840—1876), obojica majstori komične opere. O Corneliusu već je bilo govora (v. str. 475—476). Götzovo je remek-djelo *Ukroćena goropadnica* (*Der Widerspenstigen Zähmung,* 1868—1872, prema Shakespeareu), u kojemu je autor pokazao mnogo smisla za muzičku karakterizaciju. — Cyrill Kistler (1848—1907), poznat i kao muzički pisac, dao je u operi *Kunihild* svoje najbolje djelo, ali su u njemu utjecaji *Lohengrina* i previše očiti. — Zadržavši osnovna načela Wagnerove konstrukcije muzičke drame Wilhelm Kienzl (1857—1941) potražio je sadržaj za svoje radove na drugom tlu, što je očito iz njegovih najboljih radova *Der Evangelimann* (1894) i *Kuhreigen* (1911). *Der Evangelimann* je opera iz malograđanske sredine; u njoj je kompozitor s mnogo ukusa i talenta umio prikazati nekoliko uzbudljivih prizora iz svakidašnjeg života, u kojemu se veselje i tuga često križaju, ne upadajući u jeftinu sladunjavost i namještenost. — Iako poznat kao Wagnerov pristaša, Engelbert Humperdinck (1854—1921) također je otišao novim putem, ne napuštajući načelo lajtmotiva. Svojim najuspjelijim, široko popularnim djelom, dječjom operom *Ivica i Marica* (*Hänsel und Gretel,* 1893), prenio je operu u fantastični život narodnih priča i time, mnogo više od Nesslera, pridonio stvaranju sretne protuteže mitološkom Wagnerovu svijetu. Djelo *Ivica i Marica* nastalo je u vrijeme kad su verističke opere počele osvajati njemačke pozornice, pa je Humperdinckova zasluga i u tome što je obiljem jednostavnih melodija narodnog prizvuka i iskrenošću u opisivanju prirode i njena odraza u naivnim djetinjim dušama umio suprotstaviti tuđinskim djelima, često problematičnih kvaliteta, svježu i novu domaću umjetnost. Od ostalih Humperdinckovih opera imale su uspjeha *Kraljevska djeca* i komična opera *Ženidba protiv volje.*

Prostodušnost i nježna naivnost *Ivice i Marice* izazvala je pažnju mnogih njemačkih kompozitora, koji su obilno stali gajiti opernu priču. Na tom području istakli su se među ostalima Friedrich Klose (1862—1942), autor instrumentalnih i vokalnih djela i simfonijsko-dramske priče *Ilsebill* (1903); Ludwig

Thuille (1861—1907), poznat i kao teoretičar (opera *Lobetanz*); sin Richarda Wagnera Siegfried Wagner (1869—1930; opere *Danguba, Za sve je Hütschen kriva, Đavolak* i dr.).

Na prijelazu u XX st. i u prvim njegovim decenijima velik broj drugih njemačkih muzičara gaji operne forme očitujući povremeno izvornije crte. Emil Nikolaus von Reznicek (1860—1945) umio je osebujnom orkestracijom postizavati sjajne komične efekte, tako u svom najuspjelijem opernom djelu, komičnoj operi *Donna Diana* (1894, prerađena 1933). Veoma plodan, Reznicek je komponirao opere (*Vitez Modrobrad*, 1920, *Holofernes* 1923, *Igra ili zbilja*, 1930, *Duždev gondolijer*, 1931) i orkestralna djela, među njima pet simfonija. — Istaknuti dirigent Leo Blech (1871—1958) odrazio je u svojoj veseloj muzičkoj igri *Zapečaćeno* (*Versiegelt*) humor malograđanske sredine. — Proslavljeni pijanist Eugen d'Albert (1864—1932) dao je dva uspjela priloga njemačkoj komičnoj operi svojim djelima *Odlazak* (1898) i *Flauto solo* (1905). Ali svoj ugled stekao je taj umjetnik operama ozbiljnog karaktera i veristićkog pravca, osobito popularnim djelom *U dolini* (*Tiefland*, 1903). Njegova obilna djelatnost na opernom području (*Mrtve oči*, 1916, *Bik iz Olivere*, 1918, *Scirocco*, 1921, *Golem*, 1926, *Crna orhideja*, 1929, *Mister Wu*, 1932) pokazuje umjetnika zrelih tehničkih sposobnosti, prirođenog smisla za život scene, ali ponešto nesamostalna i nedosljedna u svom muzičkom jeziku, koji se nije znao oteti utjecajima Liszta, Wagnera i talijanskih verista. Od ostalih kompozicija d'Albertovih spomenimo klavirski koncert u E-duru. — Utjecaj veristićke opere odaje i najpopularnije djelo Maxa von Schillingsa (1868—1933), opera *Mona Lisa* (1915), dok su njegova starija operna djela bliža Wagneru (*Ingwelde*, 1894). Schillingsova je umjetnost na visoku stupnju tehničke moći, ali joj često nedostaje toplina. Među ostalim djelima toga nadarenog umjetnika navedimo simfonijski prolog za Sofoklova *Kralja Edipa* i koncert za violinu i orkestar.

Poseban položaj zauzima Hans Pfitzner (1869—1949), primjer stvaraoca koji u svojoj djelatnosti želi prije svega sačuvati iskrenost i čistoću umjetničke savjesti. Ni ustupci ukusu publike ni moda nisu nikad privukli njegovu pažnju. No otuda i njegova osamljenost. Kasni romantik, Pfitzner se ne povezuje uz život i suvremenost, već im nastoji suprotstaviti ideale koji će ih preobraziti, uljepšati, popraviti. Njegov muzički jezik nema u sebi čulnosti; on je izraz čas duboke boli, čas ljubavi i čežnje za otkupljenjem, čas mističnih, asketskih ekstaza. Pfitzner je umjeren u izboru i primjeni umjetničkih sredstava, ali ga ta umjerenost često vodi u apstraktnost, eteričnost, koja postaje prilično teško pristupačna. Obilna upotreba disonance podaje njegovoj muzici osebujnu trpkost. U svojim scenskim djelima ostao je kod legende i priče, ne napuštajući područje vagnerijanske romantike. Nakon opera *Bijedni Heinrich* (1895) i *Ruža iz vrta ljubavi* (1901), koje je komponirao na tuđe tekstove, napisao je operu *Palestrina* (1917) na vlastiti libreto, davši u njoj i svoje najbolje i najpoznatije djelo. Iskoristivši za dramsku radnju legendu o nadnaravnom postanku mise koju je veliki polifoničar komponirao na papin poziv, Pfitzner u svom remek-djelu nije samo na zanimljiv način prikazao živost diskusije i šaroliku raznovrsnost tipova na Tridentskom koncilu (II čin), već je u prvom redu dao duboku ispovijest, jedan dio sebe. Osnovna zamisao *Palestrine*, antiteza genija i okoline, iz koje potječe tragika stvaračeve samoće, još jače naglašena časovitim sumnjama u smisao života i umjetničkog stvaranja, odraz je svakako i Pfitznerova gledišta i položaja u razvoju suvremene njemačke muzike. Muzički *Palestrina* donosi bogatstvo kontrasta i uspješno dočaran kolorit prohujalih vremena.

Pfitzner je ostavio i druge scenske radove (božićna priča *Christelflein*, opera *Srce*, 1931) kao i oveći broj instrumentalnih kompozicija: koncerte za klavir, za violinu, za violončelo, dvije simfonije, gudačke kvartete, klavirski kvintet i trio, sonatu za violončelo; pisao je i popijevke i oveća vokalno-

instrumentalna djela tipa kantate (*O njemačkoj duši, Tamno kraljevstvo*). Uz razgranatu kompozitorsku djelatnost Pfitzner se istakao i kao muzički pisac, osobito svojim oštrim napadajima na izvjesne pojave u evropskoj muzičkoj kulturi, u kojima je nazirao klice nezdrave budućnosti (*Futuristengefahr, Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, Werk und Wiedergabe*).

Paul Graener (1872—1944), ponekad sklon impresionizmu, izvrstan tehničar, imao je mnogo uspjeha svojim operama *Schirin und Gertraude* (1920) i osobito *Friedemann Bach* (1931). Među ostale njegove opere pripadaju *Don Juanova posljednja pustolovina* (1914), *Hannelino putovanje na nebo* (1927) i *Princ od Homburga* (1935). Ostavio je i zanimljiva instrumentalna djela, posebno orkestralna (*Varijacije na ruski narodni napjev, Comedietta*, sinfonietta, *Flauta iz Sanssoucija*, i komorna djela i popijevke. — Julius Bittner (1874—1939) drži se pravca Brüllove i Kienzlove opere. Njegovo *Paklensko zlato* (1916) sretno je zamišljena i ostvarena pučka opera. Izvorne melodike ima i u njegovim ostalim radovima (*Gorsko jezero*, 1911, *Der liebe Augustin*, 1917, *Ljubica*, 1934). — Franz Schreker (1878—1934) pisao je sam svoje operne tekstove, kroz koje se provlači mistično-naturalistička erotika. Njegova je melodijska linija široka i osjećajna, a instrumentacija blistava i veoma efektna. Schrekerove su opere: *Daleki zvuk* (1903—1909, izv. 1912), *Das Spielwerk* (1913, prerađ. 1920), *Žigosani* (1912—1915, izv. 1918), *Kopač zlata* (1920), *Irrelohe* (1924), *Đavlova pjesma* (1928), *Christophorus* (1932), *Kovač iz Genta* (1932). — Hermann von Waltershausen (1882—1954) razvio je svoju djelatnost u nekoliko smjerova. On je podjednako dobar organizator, sjajan predavač, napose u vezi s područjem operne dramaturgije, muzički pisac i estet kao i kompozitor brojnih scenskih i instrumentalnih djela. Među njima je najuspjelija muzička tragedija *Pukovnik Chabert* (1912, prema Balzacu). Za ostale svoje operne radove sam je napisao tekst (*Richardis*, 1915, *Grofica od Tolose*, 1934). Komponirao je i radio-oratorij *Alkestis* (1932). — Erich Wolfgang Korngold (1897—1957), pijanist, sin bečkog muzičkog kritičara i pisca Juliusa Korngolda, istakao se već kao jedanaestogodišnji dječak komponiravši pantomimu *Snjegović* (1908). Izgradivši svoj umjetnički lik na principima Straussove i veristićke tehnike, napisao je niz djela, među njima opere, orkestralne i komorne kompozicije. Njegova je umjetnost često obilježena eklektizmom; ali Korngold bez sumnje ima ispravan osjećaj za djelovanje sa scene, u čemu mu je znatan oslonac izvrsno poznavanje muzičke tehnike. Glavna su mu djela opere *Polikratov prsten* (1916), *Violanta* (1916), *Mrtvi grad* (1920, najuspjelija), *Helianino čudo* (1927), *Kathrin* (1937) pa komorne i orkestralne kompozicije (*sinfonietta*, violinski koncert, *Serenada* za gudački orkestar). Napisao je uspjelu muzičku pratnju za veći broj filmova.

U ovom odlomku navest ćemo imena i onih njemačkih kompozitora koji težište svoga rada nisu postavljali u područje muzičkog kazališta, iako su i za nj pisali; oni, naime, spadaju u ovo poglavlje po svojim izražajnim sredstvima, koja su u suštini srodna izražajnim sredstvima navedenih muzičara. Kompozitori koje ćemo spomenuti prvenstveno se bave vokalnom i instrumentalnom muzikom. Ti su umjetnici među ostalima: Alexander von Zemlinsky (1872—1942; opera *U krugu kredom*); Franz Schmidt (1874—1939), umjetnik natprosječnih sposobnosti, u čija djela spadaju opere *Notre Dame* (izv. 1914, napisana znatno prije) i *Fredegundis* (1922), opsežni oratorij *Knjiga sa sedam pečata* (1935—1937), u kojemu se očituje zamjerno kontrapunktičko znanje i snažna invencija, zatim četiri simfonije, dva klavirska koncerta (oba za lijevu ruku), dva gudačka kvarteta; tri kvinteta za razne komorne sastave i brojne kompozicije za orgulje; Walter Niemann (1876—1953), muzički pisac i esejist, autor velikog broja pretežno impresionističkih klavirskih kompozicija, u kojima se često odražava umjetnikova sklonost k dočaravanju kolorita i ugođaja iz dalekih, egzotičnih krajeva (posebno Kine), ali i izvjesna shematizacija postupaka, uz povremeni prizvuk salonske bezizražajnosti; Joseph Haas (1879—1960), Regerov učenik, čija brojna djela (među ostalima opera *Tobias Wunderlich*) odaju osebujno križanje romantičkog zanosa i humora uz elemente narodne melodike; Julius Weismann (1879—1950; opera *Die Gespenstersonate*); Joseph Marx (1882—1964), jedan od znatnijih predstavnika novije solo-pjesme, ali i autor instrumentalnih djela (*Jesenska simfonija*, romantički koncert za klavir i orkestar) i izvrstan pedagog i muzički pisac (*Razmatranja jednog romantičkog*

realista); Robert Heger (1886), kompozitor uspjelih opera *Bezimeni prosjak* (1932), *Izgubljeni sin* (1936), *Lady Hamilton* (1950); Max Trapp (1887), autor pretežno simfonijskih radova.

Završimo ovo poglavlje s nekoliko podataka o razvoju operete u Njemačkoj i Austriji. Uporedo s pojavom operete u Francuskoj razvija se ta scensko-muzička forma i u Austriji, pa u drugoj polovini prošlog stoljeća postaje Beč novo središte operetne muzike. Klasično doba bečke operete odražava se u djelatnosti trojice nadarenih muzičara: Joh. Straussa mlađeg, Suppéa i Millöckera (mogli bismo im dodati i našeg Zajca, koji je za svog boravka u Beču, 1862—1870, stekao kao operetni majstor velik ugled). Franz Suppé (1819—1895), iz Splita, prvi je prenio Offenbachov stil u okvir specifično bečkog »štimunga. Između više od 200 njegovih operета najpoznatije su *Deset djevojaka i nijedan muškarac, Veseli momci, Pikova dama, Lijepa Galateja, Fatinica, Donna Juanita, Laka konjica* i osobito *Boccaccio* (1879), koji se i danas često izvodi. Umetanjem recitativa postala je od te svježe, originalne operete ukusna komična opera; prijelaz u novu kategoriju svjedoči o kvaliteti Suppéove muzike. — Uz ime Johanna Straussa (1825—1899) vezana je pojava bečkog valcera u opereti; taj popularni i izvorni plesni ritam, koji je našao put i do opere te umio privući velike majstore klavira (Chopina, Schumanna, Liszta, Brahmsa), ima svoje prethodnike u Mozart-Beethovenovim njemačkim plesovima i Schubertovim »Ländlerima«. Prvu umjetničku stilizaciju s karakteristično naglašenom ritmikom dobio je valcer u djelima Josepha Lannera (1801—1843) i Johanna Straussa starijeg (1804—1849), ali mu je tek Johann Strauss mlađi podao polet i svježinu, kojom se odlikuju njegovi čuveni valceri *Na lijepom plavom Dunavu, Priče iz Bečke šume, Proljetni zvuci, Ruže s juga, Vino, žena i pjesma* i toliki drugi. Pod utjecajem Johanna Straussa postao je valcer stalnim elementom bečke i uopće evropske operete. Od brojnih Straussovih operета (*Tisuću i jedna noć, Karneval u Rimu, Princ Matuzalem, Veseli rat, Barun ciganin* i dr.) najznačajnija je *Šišmiš* (1874). Johann Strauss je sa svojim orkestrom u trijumfu proputovao čitav svijet. Brahms je bio njegov oduševljeni štovalac, a Wagner ga je nazivao »najmuzikalnijom glavom XIX stoljeća.« Treći najpoznatiji zastupnik toga razdoblja u razvoju bečke operete bio je Karl Millöcker (1842—1899), autor znamenitih operета *Đak prosjak, Gasparone, Siromašni Jonathan.*

Poslije te generacije operetnih kompozitora, u koju se mogu ubrojiti još Carl Zeller (1842—1898) i Carl Ziehrer (1843—1922), operetna je proizvodnja u rukama predstavnika slijedećih generacija neprekidno rasla, ali se uporedo i kvaliteta muzike sve više spuštala. Oko 1900. postaje Berlin trećim žarištem operetne muzike; u njemu se razvija opereta-revija i nepretenciozna muzička lakrdija (F. von Blon i Paul Lincke, 1866—1946), dok se u Beču gaji pretežno salonsko-egzotična opereta, u kojoj uzimaju sve više maha mađarsko-ciganske melodije, a poslije 1918. američko-crnački plesovi u jazz-instrumentaciji. Broj operetnih kompozitora u Njemačkoj (kao i izvan nje) veoma je velik, ali je samo nekolicini uspjelo sačuvati granice ukusnosti, iako se ni takvi operetni muzičari nisu mogli otresti ukalupljenosti, koja u modernoj opereti upravlja tokom radnje, brojem osoba i sadržajem muzike. Najnadareniji od tih kompozitora — Franz Lehár (1870—1948), Emmerich Kálmán (1882—1953), Leo Fall (1873—1925), Oskar Straus (1870—1954), Edmund Eysler (1874—1949), Robert Stolz (1882), Paul Abraham (1892—1960) — napisali su velik broj operета, od kojih su mnoge dobro poznate širokim krugovima ljubitelja muzike. One su doživljavale i još uvijek doživljavaju odobravanje slušalaca, koji — zaslijepljeni i muzički neodgojeni — ne primjećuju idejno siromaštvo radnje, koja se odvija iza ljupkih čas uistinu izvornih a čas banalnih, no u svakom slučaju lako pristupačnih melodija. Široki slojevi ljubitelja vedre muzike ne uviđaju lažan sjaj operetne pozornice, ispraznost i bolesnu sentimentalnost aristokratske klase, iz koje u najviše slučajeva potječu junaci u djelima navedenih i drugih operetnih kompozitora. U tom smislu moderna opereta djeluje doista neodgojno; ona golica živce i nezdrave ambicije te izaziva i hrani pritajene čežnje za lagodnim životom u neradu i naslijeđenu bogatstvu. I sama udaljena od života i njegovih zbivanja, udaljuje gledaoce od realnosti dajući im u naknadu lažnu veličinu, umjetni sjaj i varavu opojnost.

OBNOVA FRANCUSKE MUZIKE

Ovom je poglavlju svrha da ukaže na znatne promjene koje su se u razvoju francuske muzike odigrale u posljednjim decenijima XIX st. i da im slijedi trag do vremena obilježenog otprilike prvim svjetskim ratom.

Glavna je posljedica tih promjena uklanjanje jednostranosti iz francuskog muzičkog života. Predugo su francuski kompozitori pisali gotovo isključivo za pozornicu; predug je bio razmak koji ih je dijelio od izvornih, tipično francuskih čembalskih kompozicija Couperina i Rameaua. Ispunjavala su ga, doduše, mnoga instrumentalna djela, ali se na njima i previše zamjećivala povezanost s nastojanjima Haydna, Mozarta i Beethovena. Jedini je Berlioz poduzeo obnavljanje francuske muzike, i to s toliko pasije i dalekosežnosti da je u mnogo čemu pridonio i obnavljanju evropske muzike, koja je od njegove djelatnosti crpla veoma plodne pobude. Ali u Francuskoj on je ostao osamljen.

Međutim, oko 1870. izgled muzičkog života u Francuskoj stao se naglo mijenjati.

Francuska je 1870. doživjela vojno-politički poraz kod Sedana. Bio je to za nju osjetljiv udarac. Ali on ju je i snažno trgnuo iz lažnog mira i lagodnosti Drugog carstva, iz bezbrižnih užitaka kojima se francuska buržoazija podavala uvjerena u nepromjenljivost sutrašnjice. Sedan je Francusku prodrmao i upozorio je da je potrebno temeljito revidirati život i stvaranje.

Već slijedeće godine, 1871, bilo je utemeljeno Nacionalno društvo za muziku *(Société nationale de musique)*. Spomenuli smo ga govoreći o Saint-Saënsu, koji ga je osnovao u zajednici s R. Bussineom. Toj su se dvojici uskoro pridružili César Franck, Guiraud, Massenet, Fauré i drugi, pa je ta značajna ustanova pod geslom »ars gallica« (galska, tj. francuska umjetnost) odmah započela rad i organiziranje umjetničkih priredaba. To joj je, naime, i bila prava svrha: potpomagati produkciju i reprodukciju svih ozbiljnih djela francuskih kompozitora. Osnivaju se i privatni i javni komorni sastavi i, osobito, dva važna simfonijska orkestra. Jedan je 1874. utemeljio dirigent Édouard Colonne, a drugi 1881. dirigent Charles Lamoureux. Ta su instrumentalna tijela mnogo učinila ne samo za širenje domaćeg muzičkog stvaralaštva nego i za upoznavanje francuske publike sa značajnim djelima inozemne muzičke produkcije.

S druge strane, osjetila se potreba za obnovom muzičke nastave, koja je u pariškom konzervatoriju pokazivala praznine i nedostatke. Povodeći se za svijetlim primjerom Césara Francka kao nastavnika, nekoliko je njegovih učenika osnovalo novu muzičko-odgojnu ustanovu pod nazivom »Schola cantorum« (1896). Naziv je bio i simbolički shvaćen:[155] nova je ustanova htjela oživjeti zaboravljene tradicije starih vremena, uvesti u nastavu temeljito poznavanje gregorijanskog korala i velikih polifoničara evropske (osobito francuske) muzičke prošlosti. Utemeljitelji te ustanove bili su Franckovi učenici Charles Bordes i Vincent d' Indy i njegov štovalac orguljaš Alexandre Guilmant. Postepeno »Schola« je proširivala svoj nastavni program, stjecala sve veći radni kapacitet i počela organizirati muzičke priredbe u Parizu i pokrajini (u Lyonu, Marseilleu, Bordeauxu, Nancyju i drugdje), počela je izdavati svoj časopis (»Tribune de Saint-Gervais«) te je objavila niz edicija iz područja stare i nove francuske muzike. Ako se i ne može mimoići činjenica

[155] Kako nam je poznato, Schola cantorum bijaše ime za odgojne zavode, u kojima se u srednjem vijeku poučavalo crkveno pjevanje.

da se u djelatnosti te ustanove zamjećivala dogmatska krutost i nesnošljivost prema svemu što se suprotstavljalo smjernicama i idealima koji su vodili njene rukovodioce, mora se svakako priznati i to da je »Schola cantorum« znatno unaprijedila francusku muzičku kulturu i odgojila velik broj sposobnih i nadarenih muzičara.

Preduvjeti za temeljito širenje i bogaćenje umjetničkog interesa i kod publike, i kod kompozitora, i kod reproduktivnih umjetnika bili su, dakle, stvoreni. Rezultati su se počeli vrlo brzo pokazivati. Francuski muzičari pišu otada i dalje opere, ali njih uvelike privlače i sve instrumentalne forme kao i solo-pjesma. Rađa se francuska škola simfoničara i komornih kompozitora.

Ali smjernice koje ih vode nisu u svih iste. U toku prvih decenija poslije 1870. formiraju se uglavnom dvije struje, čija djelatnost dug niz godina ispunjava razvoj novije francuske muzike. Prvu predstavljaju César Franck i njegovi učenici, a drugu Claude Debussy i impresionisti.

César Franck. Od 1870. do pojave Claudea Debussyja Franck je doista središnja ličnost francuske muzike. I kao kompozitor, i kao orguljaš, i kao suosnivač Nacionalnog društva za muziku i, najzad, kao pedagog. U nj su uprte oči njegovih učenika, koji su u njemu gledali pravog obnovitelja muzike u Francuskoj, na tragovima njegova učenja podigla se »Schola cantorum«, na primjeru njegova stvaranja niknula je nova francuska simfonijska, komorna i koncertantna muzika.

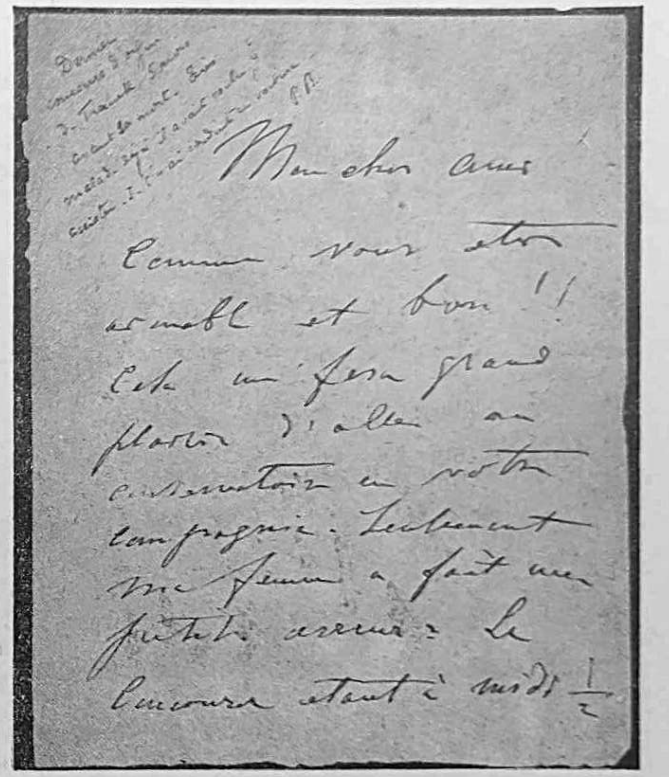
César Franck se rodio u Belgiji, u Liègeu 1822. Otac mu je bio Belgijanac a mati Njemica. Ambicija njegova oca, bankovnog činovnika, namijenila je njemu i njegovu bratu virtuosku karijeru. God. 1835. obitelj seli u Pariz, gdje César ne može uči u konzervatorij jer je stranac. Stoga s njim započinje rad na području kompozicije Čeh Antonín Reicha (1770—1836), autor brojnih teoretskih djela i kompozicija, jedan od rijetkih koji su tada u Parizu pisali komornu muziku. No već slijedeće godine Reicha umire, a godinu nakon toga Césarov otac stječe francusko državljanstvo, što mladom umjetniku omogućuje redovit studij na pariškom konzervatoriju. On dobiva izvjestan broj nagrada, izgrađuje se u pijanista i orguljaša i htio bi se pripremiti za natječaj za »Prix de Rome«, ali otac želi što prije vidjeti plodove njegova rada. No više od koncertiranja i virtuoskih nastupa s obaveznim isprazno-blistavim varijacima ili salonsko-sentimentalnim sladunjavostima, kakve su onda u velikom broju pisali svi virtuozi, Francka privlači komponiranje, ali drukčije muzike, za drukčiju publiku.

S osnivanjem obitelji započinje mukotrpna Franckova svakidašnjica, koja nekoliko decenija nije poznavala više od tri riječi: poučavanje, orguljanje, komponiranje. Trnovit je bio taj put, po kojem je Franck hrabro, nezaustavljivo stupao do svoje smrti. Lekcije su ga odvlačile s jednog kraja Pariza na drugi; osim od razmjerno uskog kruga štovalaca, njegov je pedagoški i stvaralački rad ostajao dugo nepriznat. U pariški konzervatorij bio je 1872. pozvan za nastavnika, ali ne za nastavnika kompozicije, već orgulja. No Franck je poznavao i svjetlijih trenutaka. Gotovo sinovska odanost njegovih učenika i njihovo napredovanje, improviziranje na orguljama u crkvi Sainte-Clotilde i osjećaj pune stvaralačke moći dok je pisao svoja djela, sve ga je to ispunjavalo vedrinom i nadom koja mu je pomagala da strpljivije snosi napore i tegobe.

Umro je 1890.

Kad govorimo o Césaru Francku, i nehotice se moramo sjetiti jednoga drugog krupnog lika iz muzičke povijesti: Antona Brucknera, na koga Franck podsjeća mnogim obilježjima svoje naravi i umjetnosti. Obojica veoma pobožni, dobri i požrtvovni, spadali su među najveće orguljaše i improvizatore svoga vremena; nerazumijevanje suvremenika pratilo je i Francka i Brucknera; obojica su razmjerno kasno započeli stvarati svoja najznačajnija djela; i jedan i drugi bijahu veliki štovaoci Richarda Wagnera, iako nisu kazalištu posvetili svoje najvrednije radove.

Kao umjetnik Franck je doista osebujna ličnost. U svim elementima koji tvore njegovu umjetnost on je nov, svjež, izvoran. Duboka sadržajnost njegovih djela, u kojima se podjednako pojavljuju lirski i dramski akcenti, odaje pri analizi sve svoje mnogostruko bogatstvo. Franckova je melodija široka, nošena poetskim osjećajem; primjena kromatike podaje joj posebnu privlačljivost, koja ponekad možda podsjeća na Wagnera, ali je u suštini ipak samonikla i jedinstvena. Franck je osebujan i u harmoniji. Kromatički pomaci, koji su česti u njegovim melodijama, uvjetuju i novo bogatstvo harmonije. Ono neće biti onako smiono kao što je Debussyjevo, ali će nesumnjivo značiti ukusnu i zanimljivu obnovu francuske harmonijske koncepcije u drugoj polovini prošlog stoljeća. Pravu će reformu izvršiti Franck na području polifonog stila, koji je u ondašnjoj francuskoj muzici bio prilično zapušten, a u školi su ga učenici svladavali prema suhoparnim, akademski-shematskim propisima. U Franckovim kompozicijama polifonički su odlomci česti; ali i kad ne gradi na principima imitacije i fuge, Franck unosi u muzičko tkivo život i bujnost koja se temelji na samostalnosti života pojedinih dionica. Najzad, Franck je značajan obnovitelj muzičke forme. On je osobito gajio tip tzv. cikličkog djela, u kojemu nije pojedine muzičke misli upotrebljavao samo u jednom stavku, već ih je iznosio i u ostalima prilagođujući ih novoj sredini. Franck je i inače odnos sadržaja i forme često rješavao na nov, dotad neuobičajen način (npr. u gudačkom kvartetu, violinskoj sonati, simfonijskim varijacijama za klavir i orkestar).



Rukopis C. Francka

Djela Césara Francka pripadaju različitim područjima, On je pisao za muzičko kazalište, za vokalno-instrumentalne ansamble (oratoriji), za orkestar, za komorne sastave, za klavir, za orgulje. Broj njegovih kompozicija prilično je velik. Ali Franck nije velik u svakoj od njih. Štaviše, značenje njegova

znatnog doprinosa francuskoj i evropskoj muzici temelji se na razmjerno malom broju djela, koja su gotovo sva nastala u posljednjem razdoblju majstorova stvaranja, kad je dostigao vrhunac svoje umjetničke zrelosti. To su, uglavnom, ovi umjetnikovi radovi: simfonija u d-molu (1886—1888), gudački kvartet u D-duru (1889), klavirski kvintet u f-molu (1878—1879), sonata za violinu i klavir u A-duru (1886), *Preludij, koral i fuga* (1884) i *Preludij, arija i finale* (1887) za klavir, *Simfonijske varijacije* za klavir i orkestar (1885), *Tri korala za orgulje* (1890), oratorij *Blaženstva* (*Les Béatitudes,* 1769—1879). Uz ta doista kapitalna djela, koliko za Franckovu umjetničku baštinu toliko i za obnovu francuske muzike ostavio je ovaj umjetnik i niz drugih djela, koja po svojoj redovito natprosječnoj vrijednosti zaslužuju da budu spomenuta, tako na primjer tri klavirska trija (1841), *Šest kompozicija* za orgulje (1860—1862), među kojima se popularni *Preludij, fuga i varijacija* često izvodi u klavirskoj transkripciji, oratorijske kompozicije *Otkupljenje (Rédemption,* 1871—1872) i *Rebecca* (1881), zatim simfonijske pjesme Eolidi (1876), *Prokleti lovac* (*Le chasseur maudit,* 1882), *Psyché* (1888; u tom djelu sudjeluje i zbor) i *Les Djinns* (1884, za klavir i orkestar). Franckove opere (*Majurski sluga,* 1851—1853, *Hulda,* 1882—1885, izv. 1894. i *Ghisèle,* 1888—1890) odaju nedovoljno poznavanje djelovanja s pozornice te se nisu održale.

C. Franck za orguljama

Evo nekoliko riječi o najznačajnijim Franckovim djelima.

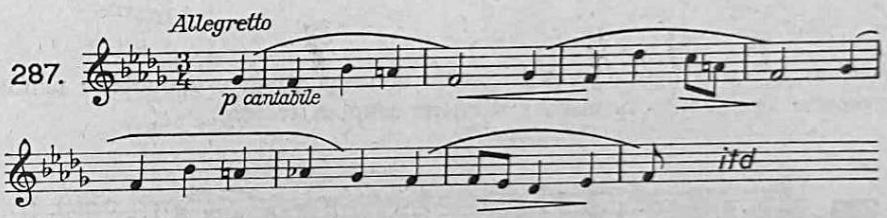
Preludij, koral i fuga za klavir veličanstvena je tonska građevina, sasvim nova, ne samo u razvoju francuske klavirske muzike. Kao i u drugim značajnim Franckovim kompozicijama, i u toj se u prvom redu ističe usko jedinstvo sadržaja i oblika, dubina muzičke misli zasićena poetičnošću. Srodna muzička građa prelazi iz preludija u koral i otuda u fugu, iako po vanjskom izgledu i primijenjenim sredstvima izražavanja — arpeđiranje u preludiju, kompaktnost akordičkih stupova u koralu, samostalnost dionica u fugi — ti odlomci prividno tvore zasebne cjeline.

U djelu *Simfonijske varijacije* udružio je Franck klavir s orkestrom. Ali nije to uobičajeni tip teme s varijacijama, pogotovo ne onakve salonski po-

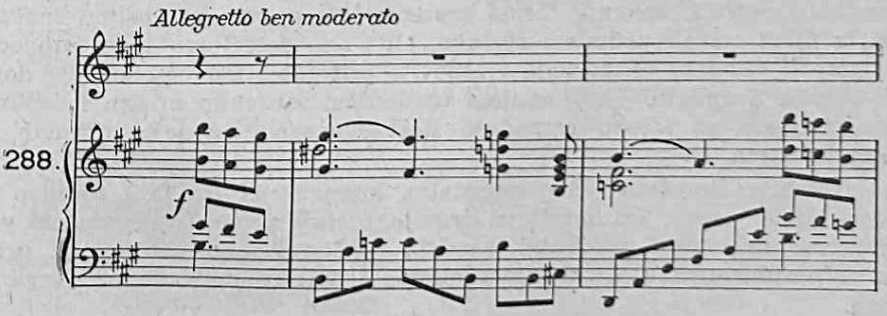
vršne, virtuoski blijede kakva se javljala u francuskoj instrumentalnoj muzici do sedamdesetih godina. Klavir rijetko nastupa izrazito solistički; većinom dijalogizira s orkestrom ili je ukopčan zajedno s njim u cjelovito instrumentalno tkivo. Osim toga, zapravo se radi o dvije teme, koje uzastopce doživljavaju preobražaje, ali postaju i objektom za simfonijsko provođenje.

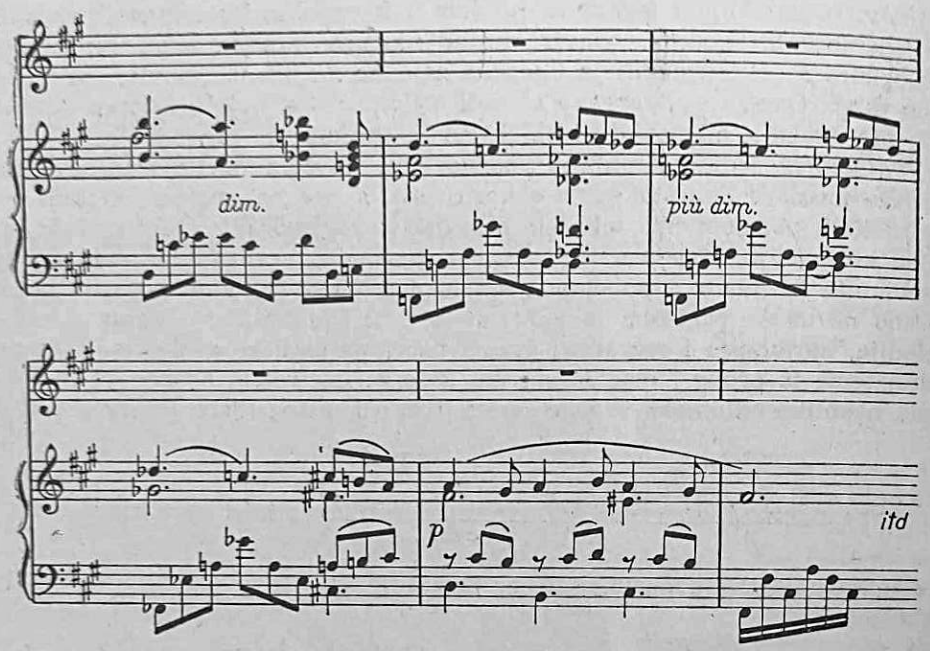
Franckova jedina simfonija snažno stoji na čelu novije francuske simfonijske muzike. Ponešto gusto orkestrirana, s izborom instrumentalnih grupacija koji podsjeća na tehniku orguljskog registriranja, ona očituje osebujnu koncepciju, trostavačnu, bez pravog adagia, s centralnim stavkom koji u sebi nosi elemente i polaganog stavka i scherza te ih na podesnu mjestu ukusno udružuje postižući neočekivan učinak. Simfonija je bogata ljepotom melodija, harmonija i razradbe; prema načelima cikličke arhitektonike finale sadrži teme iz prvog i drugog stavka. Evo, za ilustraciju Franckove muzičke misli, nekoliko odlomaka iz toga zanimljivog i bogatog djela. Iz prvog stavka:

Iz drugog stavka (glavna tema prvog odsjeka):



Jedno od najpopularnijih a i najvrednijih Franckovih djela svakako je njegova violinska sonata u četiri osebujna stavka, od kojih svaki ima svoj umjetnički profil, ali im tonska građa ipak potječe od nekoliko motivskih ćelija, koje, kao toliko puta kod Beethovena, postaju izvorima jedinstvenih muzičkih ideja. Ova sadržajem doista bogata kompozicija obuhvaća čitavu ljestvicu duševnih raspoloženja. Nakon poetskog prvog stavka, koji u stvari iznosi dijalog dvaju instrumenata (svakome je povjerena isključivo »njegova« melodija), s rijetko lijepom, široko raspjevanom temom violine i veoma karakterističnom klavirskom temom, koja je značajna i u pogledu Franckove harmonijske koncepcije:



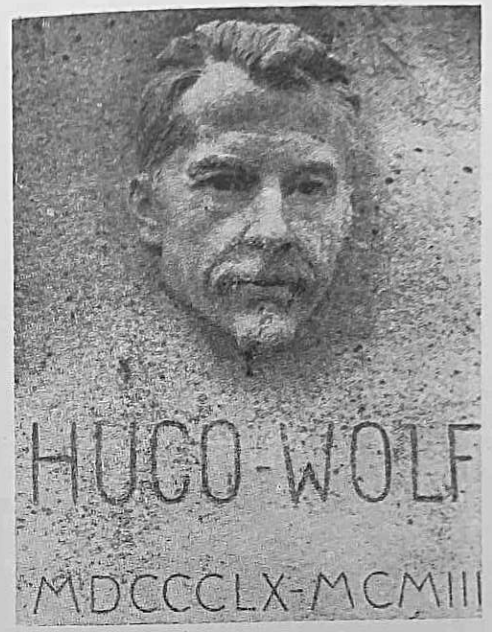


susrećemo tek u drugom stavku opsežni sonatni allegro, uzbuđen i nemiran. Povremeno smirivanje nastupa s divnom drugom temom:

Treći je stavak slobodno koncipiran (naslov mu je: Recitativo — Fantasia) s reminiscencijama na već poznatu tematiku. Finale je prožet lakoćom, vedrinom i optimizmom. I taj je stavak građen na poznatom materijalu, ali temelj njegove strukture tvori rijetko uspjeli primjer melodije u kanonu.

Gudački kvartet očituje u prvom stavku bogatstvo Franckove arhitektonike, koja, nezadovoljna udobnim koračanjem po utrtim stazama, traži vlastite putove: V. d' Indy je taj stavak nazvao »une pièce double« (dvostruki stavak); on je pri tom očito pomišljao na okolnost da uz redovitu ekspoziciju, provedbu i reprizu sonatne forme susrećemo u njemu još jednu, značajnu temu; s njom stavak počinje i svršava, ali i ona doživljava svoju provedbu, i to između redovite ekspozicije i redovite provedbe! Od posebnog je dojma treći stavak (larghetto), koji svojom usrdnošću, sabranim mirom i toplinom lirike podsjeća na široko razrađene Beethovenove adagie iz njegovih gudačkih kvarteta.

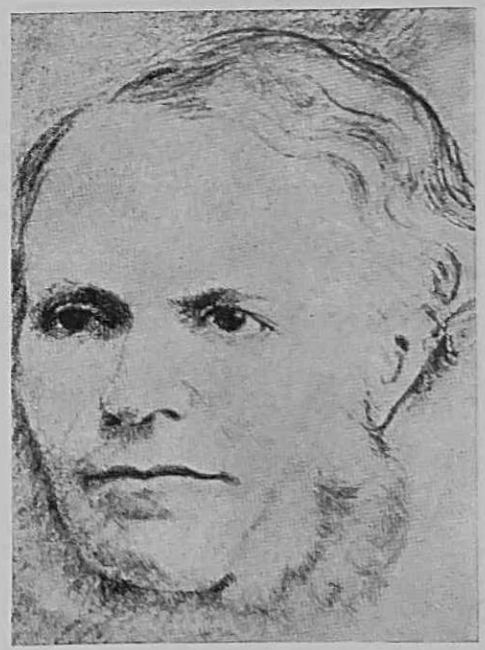
Posljednja Franckova instrumentalna kompozicija (to je i njegovo posljednje djelo uopće), *Tri korala* za orgulje, djeluje prvenstveno snagom variranja, preobražavanja prvobitnih zamisli, bogatstvom harmonije i (u prvom koralu) postepenim pročišćavanjem glavne tematske materije od svega suvišnog.



Hugo Wolf

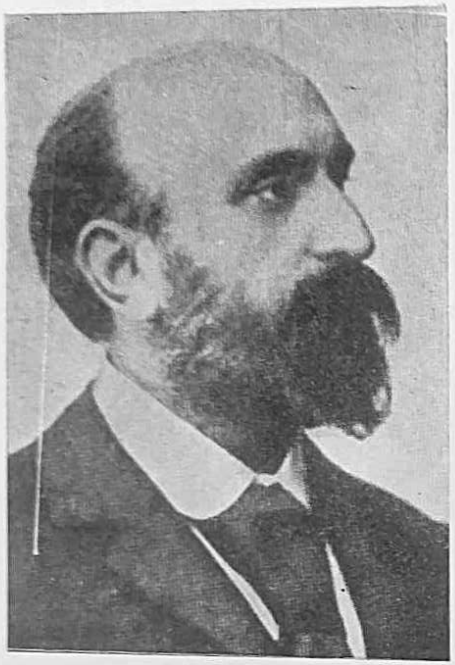
Johann Strauss

Emmanuel Chabrier

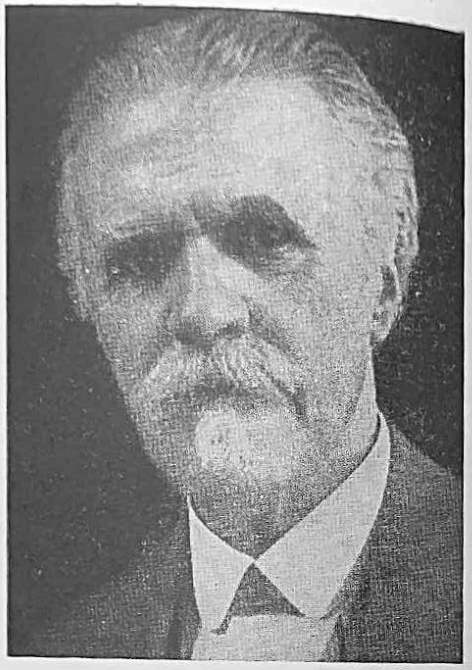


César Franck

TABLA 32

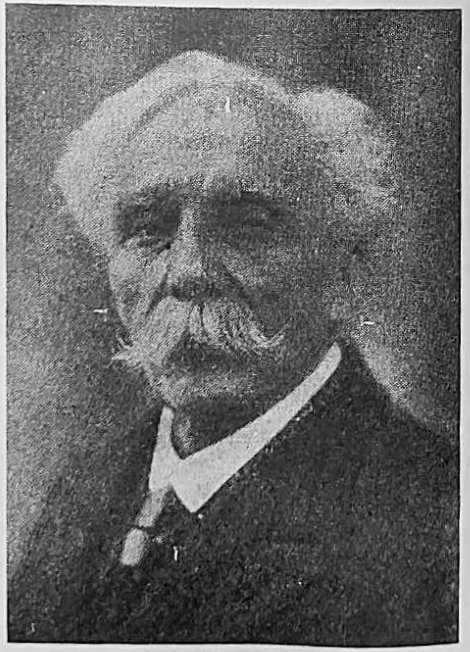


Ernest Chausson



Vincent d'Indy

Claude Debussy



Gabriel Fauré

Spomenimo na kraju i Franckove zasluge na polju oratorijske muzike. Među njegovim kompozicijama te vrsti svakako je najznatniji oratorij *Blaženstva* koji je nastajao u toku čitavog jednog decenija. Po svom sadržaju uzetom iz tzv. Kristove besjede na gori ovo je djelo karakteristično za samu narav kompozitorovu, koju su, u njezinoj dobroti, nesebičnosti i ljubavi prema ljudima, privukle Kristove riječi kojima je nagovještavao sreću budućeg života i donosio utjehu. Po ljepoti pojedinih solističkih i zbornih tačaka i po raznovrsnosti ugođaja *Blaženstva* su jedno od najznačajnijih Franckovih djela.

Učenici i uži suvremenici Césara Francka. Kako smo već spomenuli, César Franck je za svoga dugogodišnjeg boravka u Parizu poučavao u kompoziciji niz učenika, na čijem će se stvaralaštvu dobrim dijelom dalje vršiti i izgrađivati obnova francuske muzičke umjetnosti. U Franckovoj kreposnoj naravi dobrota predstavlja jednu od glavnih crta, no uz nju se, kako je i razumljivo, lako dade uočiti i druga: ljubav. Ljubav je Francka vodila i u njegovu učiteljskom zvanju. On ju je duboko osjećao prema svojoj umjetnosti i znao ju je uliti i u one koje je toj umjetnosti vodio. Tu također treba tražiti izvor privrženosti i poštovanja njegovih đaka, radosti i ponosa onih koji su se mogli nazvati njegovim učenicima.

Tko su bili njegovi učenici? Na to daje pravilan odgovor Emile Vuillermoz (*Histoire de la musique*): »Oko Césara Francka vidimo gdje se spontano okupljaju umjetnici jednoga posebnog staleža; ta će se pojava u jednakoj mjeri ponoviti u sredini u kojoj bude djelovao njegov učenik Vincent d' Indy. Radi se ovdje o otmjenim ljubiteljima muzike, koji su redovito pripadali aristokraciji ili višim građanskim slojevima, a koji su kasno pristupili muzici, želeći, potpuno opravdano, da ozbiljno svladaju tehniku te umjetnosti. Budući da su im propisi konzervatorija priječili da u nj uđu zbog prekoračene granice dobi, prirodno je da su se ti zakašnjeli učenici obratili slobodnoj nastavi, kakva je bila Franckova ili (kasnije) ona u Scholi. Eto zašto je ta nastava na tako čudan način udruživala bogate diletante, vlasteline, pravnike, matematičare, oficire iz kopnene vojske i mornarice; svi su oni imali temeljitu opću naobrazbu, svi su bili zaneseni polemičari upoznati s problemima estetike; oni su činili čvrsto zbijenu skupinu, homogeniju, discipliniraniju i jedinstveniju nego što je to bio slučaj s učenicima konzervatorija . . .«

Prikažimo sada, u kratkim potezima, rad najznačajnijih Franckovih učenika.

Henri Duparc (1848—1933) pravnik, jedan je od najnadarenijih ali i najnesretnijih Franckovih učenika. Obolivši živčano morao je već 1885. napustiti stvaralački rad i proživjeti još pola stoljeća u neplodnosti. Njegova umjetnička ostavština nije velika. Sadrži petnaestak pjesama za glas i klavir i nekoliko klavirskih i orkestralnih kompozicija (među njima je simfonijska pjesma *Lénore* 1875). Druga je djela uništio. Pravo značenje prerano prekinute Duparcove stvaralačke djelatnosti leži u visokom umjetničkom dometu njegovih pjesama kojima su i tekstovi doista vrijedna književna djela (autori su im Goethe, Baudelaire, Gautier, de Lisle, Coppée). U svojim popijevkama, od kojih su najčuvenije *L'invitation au voyage, Lamento, La Vague et la Cloche, La Chanson triste, Phydilé, La Vie antérieure* — izgradio je Duparc melodije savršena oblika, čas istančana osjećaja, čas razbuktale strasti; smjelost harmonijâ i samostalnost klavirske dionice pridonose cjelovitosti djelovanja melodijske linije koja izvanredno uspješno slijedi pjesnikovu riječ i podaje joj novu snagu. — Ernest Chausson (1855—1899), također pravnik, visoko obrazovan, podjednako ljubitelj književnosti i slikarstva (i sam je ostavio nekoliko uspjelih slikarskih radova), završio je svoj život prije vremena, na tragičan način,

nesretnim padom s dvokolice. Tihe naravi, bez imalo žudnje za slavom i popularnošću, Chausson je ostavio niz djela, koja djelomično idu u red najznačajnijih radova Franckovih učenika. Lirik i mistik, on je u svoje kompozicije unosio melankolična raspoloženja, koja su mu bila svojstvena, ali i ozbiljnost kojom je pristupao stvaralačkom radu. Njegovim uspjelim djelima pripadaju simfonija u B-duru, koncert za klavir, violinu i kvartet, klavirski kvartet, poznata *Poema* za violinu i orkestar (1896), opera *Kralj Arthus* i nekoliko solo-pjesama, koje ne zaostaju mnogo za Duparcovima. — Veoma je zaslužna bila višestruka djelatnost koju je razvio Charles Bordes (1863—1909), folklorist, organizator, obnovitelj interesa za muziku prošlih vremena i kompozitor. On je marljivo i oduševljeno prikupljao napjeve pirinejskog baskijskog područja i izdavao ih. U Parizu je osnovao čuveno pjevačko udruženje Les Chanteurs de st. Gervais i s njim poduzeo značajnu obnovu repertoara crkvene i općenito zborne muzike. Nastupima svoga zbora Bordes je ne samo u Parizu već i u ostalim krajevima Francuske opet oživio muziku starih polifoničara Francuske, Nizozemske i Italije iz vremena renesanse i XVII st. Kao kompozitor Bordes je ostavio popijevke i orkestralne kompozicije povezane uz duh i obilježja baskijskog folklora (*Baskijska suita, Baskijska rapsodija, Plesovi iz Béarna*). — Guy Ropartz (1864—1955) napustio je muzici za ljubav pravne nauke. Taj veoma plodni Franckov učenik uvijek se isticao izvjesnom nezavisnošću stava dalekog od svakog doktrinarstva; rođen u Bretanji, sačuvao je i povezanost s rodnim krajem i ljubav prema bretanjskoj prirodi i legendi. Dobar organizator, vodio je dugo godina konzervatorije u Strasbourgu i Nancyju. Iz njegove široke, svestrane stvaralačke djelatnosti istaknimo pet simfonija, nekoliko simfonijskih pjesama (*Nedjelja u Bretanji, Mrtvačko zvono*), *Rapsodiju* za violončelo i orkestar, šest gudačkih kvarteta, četiri violinske sonate, dvije sonate za violončelo i klavir, zborne kompozicije, duhovna djela (*Psalam* 129, *Requiem*), dva baleta, muziku za *Islandske ribare*. — Belgijanac Guillaume Lekeu (1870—1894) umro je već u 24. godini, ostavivši nekoliko uspjelih djela, među kojima je svakako najznačajnija opsežna sonata za violinu i klavir.

Među svim Franckovim učenicima posebno mjesto zauzima Vincent d'Indy (1851—1931), bez sumnje najpoznatiji. Potomak stare plemićke obitelji, d'Indy je djetinjstvo proveo u kraju svojih pređa (Ardèche), zalazeći često u brda Cévennes. Tu je stekao ljubav za prirodu i za narodnu muziku, koja se nije uvijek temeljila na duru i molu, već i na starim tonalitetima. D'Indy je počeo 1872. rad s Franckom, kojemu je postao jedan od najmilijih učenika. Kako znamo, d'Indy je 1896. osnovao Scholu cantorum, koja je imala uzdržati i učvrstiti tradicije Franckove nastave. U d'Indyju je postojala čvrsta, neslomljiva povezanost učitelja, čovjeka i umjetnika. Jaka i beskompromisna karaktera, d'Indy je svakoj djelatnosti u svom životu pristupao kao vjernik. Otuda i njegova sklonost da na umjetničko stvaranje gleda sa stajališta uvjerenog, nepopustljivog katolika. Otuda prevaga intelekta nad osjećajem, koja je kod njega zamjetljiva i u poučavanju i u komponiranju. Zazirao je od muzike koja se rađa iz isključive ugodnosti uhu, iz traganja za harmonijskim efektima (poznat je njegov protivnički stav prema Debussyju). Zagovarao je linearnost, kontrapunktički način izražavanja, u kojemu već unaprijed otpada osjetna naslada u pronalaženju neobičnih, rafiniranih zvukovnih sklopova, a snaga volje i intelekta ostaje budna i nadzire kretanje i strukturu muzičkog tkiva.

Ali kruti dogmatizam donio je d'Indyju i njegovoj školi gotovo više štete nego koristi. Ne može se, doduše, osporiti tom umjetniku golemo znanje i upornost u svladavanju cjelokupne građe muzičke naobrazbe, koju je tražio od svakoga svog đaka; ne mogu se prešutjeti zasluge što ih je Schola stekla u širenju muzičke umjetnosti starijih vremena; ne može se mimoići primjerna postojanost d'Indyjeva karaktera, u kojemu je bilo mnogo moralne snage i veličine. Ali nesnošljivost koju je pokazao prema umjetničkim pojavama koje

se nisu dale uklopiti u okvir što ga je jedanput zauvijek odredio za sebe i svoje učenike nužno je sužavala vidokrug njegove okoline i postajala svojevrsnom kočnicom. Zbog nepopustljivosti i krutosti koju su d'Indy i njegovi pristaše pokazali i u Société Nationale de Musique došlo je i do osnivanja posebnog udruženja, koje je već u naslovu htjelo obilježiti svoj put i nazvalo se Société Musicale Indépendante (Nezavisno muzičko udruženje, 1909). Njemu na čelu stajao je G. Fauré.

Kao kompozitor, d'Indy je izvjesno vrijeme stajao pod utjecajem svog učitelja Césara Francka. Ali trajniji je bio utjecaj Richarda Wagnera, koji se najviše osjeća u d'Indyjevim operama, za koje je sam pisao tekstove. *Fervaal* (1881—1895), *Stranac* (*L'Étranger*, 1898—1901), *Legenda o sv. Kristoforu* (1908—1915, izv. 1928) djela su u kojima se jasno zamjećuje idejna povezanost s *Parsifalom* i *Tristanom*. Zanimljiviji je d'Indy u svojim brojnim instrumentalnim djelima. Mnogo je pisao za orkestar, osobito na programnom području, gdje je oživljavao zbivanja i ugođaje iz najrazličitijih razdoblja i sredina. O tome svjedoče već naslovi njegovih simfonijskih pjesama: *Jean Hunyade, Antoine et Cléopâtre, Začarana šuma, Wallensteinova trilogija*. Ali iz pojedinih simfonijskih djela izbijaju, kako rekosmo, i simpatije za život naroda i prirode. Toj skupini pripadaju: *Simfonija na jedan francuski brđanski napjev* (1886), nazvana i *Symphonie cévenole* (prema gorju Cévennes, gdje je d'Indy zabilježio napjev); napisana je za klavir i orkestar te spada u najpoznatije d'Indyjeve kompozicije; nadalje, ovdje moramo spomenuti suitu *Slike s putovanja*, simfonijske pjesme *Ljetni dan u brdima* (1905; njezino muzičko tkivo tvori nekoliko narodnih napjeva), *Pjesma obala, Mediteranski diptih*. Posebno mjesto među d'Indyjevim orkestralnim radovima pripada simfonijskim varijacijama *Istar* (1896), koje su poslužile i za baletnu muziku. U tom uspjelom djelu d'Indy je započeo razvijenijim, zamršenijim varijacijama, nakon kojih se pojavljuju sve jednostavnije; tema nastupa tek na kraju djela. Osim navedenih radova napisao je d'Indy za orkestar još dvije simfonije, od kojih posljednja nosi naziv *De bello Gallico*.

Na području klavirske i komorne muzike ostavio je d'Indy oveći broj djela. U njegove klavirske kompozicije spadaju među ostalima *Pjesma gorâ, Slike s putovanja* i opsežna sonata; komornoj muzici dao je klavirski kvintet, tri gudačka kvarteta, gudački sekstet, sonatu za violinu, sonatu za violončelo.

D'Indy se istakao i kao muzički pisac i redaktor djela starih majstora (Rameaua, Destouchesa, Monteverdija). Njegov opsežni *Tečaj muzičke kompozicije (Cours de composition musicale)* u tri dijela (četiri sveska)[156] sadrži veoma zanimljive analize pojedinih oblika muzičke arhitektonike i njihova razvitka; no historijski dio nije uvijek pouzdan te je u mnogo čemu odraz i previše subjektivnog gledanja. D'Indy je napisao prvu iscrpljivu monografiju o svom učitelju Césaru Francku, kojoj pripada istaknuto značenje zbog obilnih podataka iz prve ruke; najzad, on je i autor jedne Beethovenove monografije napisane s mnogo topline i uživljavanja u Beethovenov idejni svijet.

César Franck nije imao samo učenike koje je privatno u svom stanu poučavao u kompoziciji, nego i učenike koje je poučavao u sviranju na orguljama. Nekolicina njih istakla se i na području kompozicije. To su među ostalima: Samuel Rous-

[156] U prvom dijelu (1902) i prvom svesku drugog dijela (1909) surađivao je s d'Indyjem Auguste Sérieyx. Nakon smrti d'Indyjeve redigirao je sam Sérieyx drugi svezak drugog dijela (1933), dok je treći dio objavljen tek 1950. u redakciji G. de Lioncourta.

seau (1853—1904), autor opera *Dinorah*, *Mérowig* i *Rajnino zvono*; Gabriel Pierné (1863—1937), dirigent i nasljednik Francka na orguljama u crkvi Sainte-Clotilde, nadaren umjetnik velike lakoće stvaranja, koji je s podjednakim uspjehom rješavao problematiku malih i velikih formi, iako bez jače izražene individualnosti (oratoriji *Djeca u Betlehemu*, *Sveti Franjo Asiški*, *Godina 1000.*, *Dječji križarski rat*, opere, operete, baleti, živopisna orkestralna djela, npr. *Fantaisie basque*, komorne kompozicije); Charles Tournemire (1870—1939), također jedan od orguljaša sv. Clotilde, autor brojnih djela za orgulje (*L' Orgue Mystique*), šest simfonija, komornih kompozicija, pjesama.

Uz Francka i njegove učenike djelovalo je na polju instrumentalne muzike i nekoliko drugih kompozitora, koji su s njima donekle podržavali prijateljske i drugarske veze. Među njima je svakako najnadareniji Emmanuel Chabrier (1841—1894), zanimljiv lik veseljaka neuredna života, umjetnika u kojega je bilo više intuicije i naslućivanja nego znanja. Pravo polje njegove umjetničke izražajnosti predstavlja humor, ironija, burleska, groteska. Putovanje u Bayreuth upoznalo je toga velikog štovatelja Césara Francka s Wagnerovom umjetnošću, koju do kraja života nije prestao obožavati a i oponašati u nekim svojim kazališnim djelima. Drugo jedno putovanje odvelo ga je u Španjolsku, otkuda se vratio s brojnim španjolskim narodnim napjevima. Na njima je izgradio svoje najpopularnije djelo, orkestralnu rapsodiju *España* (1883), koja privlači ljepotom upotrijebljenih tema i blještavom instrumentacijom, kakvu u to vrijeme u Francuskoj nitko nije poznavao. Chabrier je majstor komične opere (*Kralj na silu*, 1887) i operete (*Zvijezda*, 1877; *Promašeni odgoj*, 1879). Na području ozbiljne opere ostavio je *Gwendoline* (1886). Njegove klavirske kompozicije na poseban način očituju njegovu bučnu, razuzdanu, nemirnu narav, njegovo nepoštovanje tradicija i upotrebljavanje oštrih disonanca i pikantnih harmonija, koje su podjednako privlačile simpatije i impresionista i generacije koja se za njima pojavila u novijoj francuskoj muzici. Njegove su najpoznatije kompozicije za klavir *Pièces pittoresques*, *Valses romantiques*, *Bourrée fantasque* (1891). — Benjamin Godard (1849—1895) bio je poznat po svom *Romantičkom koncertu* za violinu i orkestar, klavirskim kompozicijama i zbornoj simfoniji *Le Tasse*.

Uz Francka u to vrijeme i u slijedećim decenijima crkvenu muziku i orgulje zastupa još nekoliko kompozitora, od kojih zaslužuju da se spomenu: Alexandre Guilmant (1837—1911), proslavljeni virtuoz na orguljama, autor kompozicija za svoj instrument (sonate), misa, moteta i drugih crkvenih djela; Théodore Dubois (1837—1924), upravitelj pariškog konzervatorija, autor oratorija (*Sedam riječi Kristovih*) opera, misa, moteta i didaktičkih radova (*Traktat o kontrapunktu i fugi*); Charles-Marie Widor (1845—1937), orguljaš i kompozitor brojnih djela, od kojih su najznatnija simfonije s orguljama. Njegov učenik, slijepi orguljaš Louis Vierne (1870—1937) istakao se i kao kompozitor (simfonije, *Missa solemnis*). Među današnjim francuskim orguljašima i improvizatorima na orguljama stare generacije najnadareniji i najugledniji je Marcel Dupré (1886).

Impresionizam u muzici. U drugoj polovini XIX st. i u prvim decenijima XX djelatnost Césara Francka, Vincenta d' Indyja i njihovih učenika samo je jedna strana muzičkog života u Francuskoj, samo jedna ploha na kojoj se vršila obnova francuske muzike. Uz Franck-d' Indyjev pravac razvijao se još jedan, veoma osebujan, koji je u muzičkoj kulturi Evrope imao jači odjek, tako da i ne znači samo pojavu lokalnog francuskog, već i općeevropskog značenja. Mislimo time na muzički impresionizam.

Impresionizam je ogranak kasne romantike, na koju upućuje i njegov sintetični karakter. Kao što se, naime, može govoriti o romantizmu u književnosti, slikarstvu, muzici, pa i filozofiji, tako se može govoriti o impresionizmu u muzici, slikarstvu i poeziji. U njoj se, doduše, taj izraz ne susreće, ali zato nailazimo na drugi, koji mu je veoma srodan: simbolizam. Gdje god se u Francuskoj pojavio, impresionizam je unosio nov dah umjetničkog izražavanja, u kojemu je bilo mnogo više revolucionarnog, radikalnog, temeljito novog nego u muzici koju su pisali Franckovi učenici. Uz to, impresionizam je vodio umjetnost k individualističkom subjektivizmu; on je kvalitetom izraza provodio izvjesnu izolaciju umjetnosti, pa je usporio, odnosno oslabio dodir široke muzičke publike s tonskom umjetnošću.

Impresionizam je proizvod mediteranskog, upravo francuskog duha. Želimo li mu postaviti vremenske granice, moramo uzeti za uporište god. 1874, kad je trideset slikara — među njima Pissaro, Cl. Monet, Sisley, Renoir, Cézanne, Degas — priredilo izložbu svojih slika u Parizu nazvavši se Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs. Jedna od izloženih slika dala je uskoro drukčije ime izlagačima. Pod nazivom »Izlaz sunca — impresija« izložio je Claude Monet pogled na luku u kojoj su se kroz veo magle nazirali obrisi brodova u prvom jutarnjem rumenilu. Izraz »impresija« bio je sretno izabran; on je doista opravdavao sadržaj slike, neodređenost, kolebljivost, mekanu zamagljenost atmosfere. No posjetioci i kritičari ostali su bespomoćni pred Monetovom igrom boje i svjetla. Ne razumjevši je, osudili su je i izvrgli ruganju. »Impresija« je tada stvorila »impresioniste«, pogrdan, omalovažavajući izraz, kojemu je, međutim, bila dosuđena drukčija uloga: on će uskoro označiti sasvim novi pravac francuske i evropske umjetnosti; nerazumijevanje i prezir pretvorit će se u zanos i divljenje.

Razmotrimo u kratkim potezima težnje impresionista na svim područjima na kojima su razvili svoju djelatnost, jer ćemo na taj način uočiti srodnost književnih, slikarskih i kompozitorskih nastojanja, a ujedno ćemo potpunije i temeljitije shvatiti muzičare impresioniste.

Francuski simbolisti (impresionisti poezije) — među kojima su Rimbaud, Mallarmé, Kahn, Belgijanac Maeterlinck, Paul Verlaine, njihov najtipičniji predstavnik — pojavili su se kao reakcija na pjesničku školu realista parnasovaca (Leconte de Lisle, Sully Prudhomme i drugi), kojima je u književnom stvaranju glavno obilježje jasnoća izraza. Parnasovci su u riječi gledali sredstvo kojim će ostvariti jasne pjesničke slike, razumljive i pristupačne u svakoj pojedinosti. Simbolisti nisu tako gledali na stvarnost. Oni su pod površinom svakodnevnih događaja nazirali teško pristupačne, maglovite, prikrivene uzročne veze te su nastojali podići koprenu s podsvjesnog i zahvatiti u duboka unutrašnja zbivanja, kojima duh reagira na svaki utjecaj izvana. Izražavajući takav životni svijet, morali su se služiti i podesnim pjesničkim jezikom. Otuda u njemu tendencija za neodređenim, nejasnim, sanjarskim, otuda upotreba nesvakidašnjeg rječnika i zakopčanost, hermetičnost rečenice, stiha i izraza. Kako je ispravno primijećeno, simbolisti su na poseban način zapažali međusobno prožimanje misli i materije; oni su »iz svega materijalnog, uobličenog, izvlačili ideje, kao što su svakoj ideji davali oblik«. Otuda i potreba da simbol postane elementom izraza. U takvom je nastojanju riječi pripala osobita uloga. Riječ je morala osim svog određenog značenja imati i posebnu, osebujnu ljepotu, koja je u mnogo čemu počivala na muzikalnosti i same riječi i njezina odnosa prema stihu, koji je postajao sve slobodniji,

vođen neobičnom raznolikošću ritma i rime. Naglašavajući muzičke elemente jezika, simbolisti su ujedno i polagali most koji ih je vodio ravno k muzici, jedinoj umjetnosti koja je bila u mogućnosti da još uspješnije, neposrednije i dublje izrazi ono neizrecivo i neodređeno što su nazirali u životnim pojavama. Verlaineovi stihovi:

Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l' indécis au précis se joint,

koje dopunjuje njegov poklik

De la musique avant toute chose

kao da traže muzičara koji će, obdaren od naravi profinjenošću duha i osjećaja, moći izraziti životna otkrića bilo samim tonovima, bilo idealnim stapanjem riječi i tona.

Slikari impresionisti također napuštaju jasnoću izraza, odnosno jasnoću linije, obrisa. Oni opažaju kako je sve preliveno svjetlom, koje sve stvari postavlja u međusoban svjetlosni odnos. Ničega nema što bi bilo potpuno osamljeno. U dojmovima — impresijama — koje naše oko prima postoje samo sklopovi boja. Boje utječu jedne na druge, i posao je umjetnika da njihovo međusobno djelovanje prenese na platno. Ali on neće dobiti nijanse tona miješanjem; njih će proizvesti osnovni tonovi boja poređani jedni uz druge. Impresionisti izlaze iz ateliera u kome se predmeti i ličnosti nalaze otrgnuti iz posvemašnjeg kontinuiteta u prirodi i vraćaju se k njoj, da bi crpli iz njezina neizmjernog bogatstva, iz svih manifestacija čovjekova života i rada u njoj. Dočarati časovite dojmove iz tog preobilja motiva, fiksirati na platnu odlomak te divovske simfonije boja, uviđajući da je svjetlo jedini regulator nestalnosti dojmova, to je bio cilj slikara impresionista. Više nego predmete i pojedinosti na njima oni će iznositi opći ugođaj u kojemu se javljaju predmeti i likovi.

U usporedbi s nastojanjima slikarskog impresionizma i književnog simbolizma, muzika se zajedničkoj meti slikara i pjesnika razmjerno najviše približila. Ali, kao što su poezija i likovna umjetnost morale izgraditi posebna tehnička sredstva umjetničkog izraza, tako je to učinila i muzika. U tom postupku pojavile su se prvenstveno analogije sa slikarstvom: slikari su dali prednost boji pred linijom; muzičari impresionisti također su napustili izrazitost široke romantičarske melodijske linije i jasnoću njenih obrisa te su kao glavno sredstvo izraza i djelovanja izabrali harmonijske komplekse, koji su udruženi s timbrom instrumenta postali svojevrsnim nosiocima kolorita i ocrtavanja ugođaja. S tim u vezi granice harmonije su se proširile, odnosi među akordima oslobodili su se tradicionalnih shema, izmijenio se i sam izgled akorda. Harmonija je postala ključem za razumijevanje novog izražajnog svijeta. Muzički je impresionizam pokazao osebujne crte i na području oblikovanja, pri čemu prvenstveno pada u oči sklonost prema malim formama (klavirska minijatura i solo-pjesma) i prema napuštanju čvrstih, ustaljenih obrazaca, koje nadomješta mozaičko nizanje izražajnih vrijednosti, što, doduše, ne znači da impresionisti ne poštuju princip tematskog ponavljanja kao osnovnog načela muzičke forme. Muzički impresionizam često gradi na programnosti. Drukčije ne može ni biti, jer su impresije nužno povezane uz zbivanja iz spoljašnjeg, izvanmuzičkog svijeta, u kojemu se uz ostale javljaju i pojave akustičkog karaktera, koje će impresionisti rado na svoj način tonski uobličiti (tako npr. igru vode u njenim bogatim i suptilnim nijansama).

Muzičkom impresionizmu u Francuskoj pripala je dvostruka uloga. On je otvorio novo poglavlje u razvoju francuske i evropske muzike, koje je obilježio skretanjem u individualizam i subjektivističku zakopčanost. Ali istovremeno impresionizam je za francusku muziku značio definitivno oslobođenje od Wagnerove prevlasti i stvaranje izrazito francuskog umjetničkog jezika.

Claude Debussy. Muzički je impresionizam u Francuskoj i izvan nje stekao velik broj sljedbenika. Ali svi su oni u većoj ili manjoj mjeri stvarali u sjeni majstora koji taj umjetnički smjer u muzici najpotpunije predstavlja i gotovo iscrpljuje. Snažna ličnost Debussyjeva otkrila je sve mogućnosti koje je impresionizam pružao kompozitoru. On je taj umjetnički smjer u muzici u stvari sam izgradio i udario mu individualni pečat. Štaviše, obilježja njegova muzičkog impresionizma tako su lična da ih je nemoguće oponašati a da se odmah ne uoči podrijetlo izvora.

Claude Debussy rodio se 1862. kao potomak porodice iz širih narodnih slojeva. Nakon pouke iz klavira, koju je rano dobio od jedne Chopinove učenice, ušao je 1873. u pariški konzervatorij, gdje se nezavisnost njegova duha ubrzo pokazala u borbi koju je za vrijeme studija vodio protiv tiranije pravila i u diskusijama što ih je imao s nastavnicima. God. 1879—1881, već dobar pijanist, Debussy je ljetne mjesece proveo u društvu Nadežde von Meck, čuvene prijateljice Čajkovskog. S njom je bio u Italiji i u Beču, pa u Moskvi. Nakon nekoliko pokušaja 1884. osvaja Prix de Rome i odlazi u Italiju, ali se vraća u Pariz prije predviđenog roka (1887).

Tu ga očekuje život povučenog, nepoznatog muzičara, život u kojemu je bilo i odricanja, i razočaranja, nestalan život bohema i borca za kruh i umjetnost. Ali postepeno dolaze i značajniji doživljaji. Upoznaje Wagnerova djela, očaran je njima i ne može da se dovoljno nauživa *Tristana*, ne sluteći da će svojom umjetnošću zadati najjači udarac utjecaju svoga tadašnjeg idola u Francuskoj. Neobično je važan i njegov susret s muzikom egzotičnih krajeva prilikom svjetske izložbe u Parizu 1889. Debussy je zadivljen šarolikom i osebujnom muzičkom kulturom Javanaca, njihovih ritmova, ljestvica, intervala, instrumenata i melodija. Ta ga izložba ponovo približuje Rusiji. Otkriće *Borisa Godunova*, smjelost njegovih harmonija (iako tu i tamo ublažena akademskom olovkom Rimski-Korsakova), neobičnost muzičkog govora u melodici i recitativu, ljepota folklora u citatima i obilježjima muzike Musorgskog, sve se to duboko usjeklo u dušu Debussyjevu. Revolucionarstvo velikog ruskog genija otvorit će putove i njegovoj revolucionarnosti, koju su i dotadašnje kompozicije već nagovještavale.

Velika prekretnica u umjetničkom životu Debussyjevu nastaje ulaskom u književni salon simbolista Mallarméa, gdje su se na čuvenim soarejama svakog utorka okupljali književnici i umjetnici, kojima je pred očima lebdio zajednički cilj: obnavljanje francuske književnosti i umjetnosti na osnovu novog gledanja i osjećanja. Razvijao se u punom cvatu simbolizam i impresionizam. U osobnom dodiru s prvacima tadašnje francuske literature, s Verlaineom, Régnierom, Lafargueom i drugima, sazrijevalo je u Debussyju duboko suosjećanje s njihovim stvaralačkim nastojanjima; on je sve dublje spoznavao srodnost u težnjama slikarstva i poezije i nove mogućnosti koje se ostvaruju u muzici.

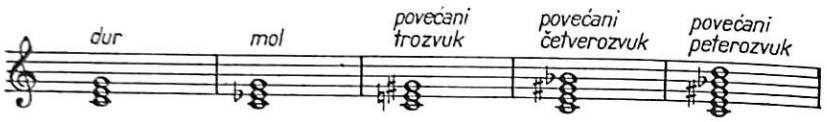
Do svoje četrdesete godine Debussy je u Parizu živio životom čovjeka kojega šira javnost nije još poznavala. Oko njega se već bio okupio krug prijatelja i štovalaca, njegova su djela izazivala sve veći interes muzičara, osobito nakon izvedbe gudačkog kvarteta (1893), *Preludija za faunovo poslijepodne* (1894) i orkestralnih *Nokturna* (1897—1899).

No u središte pažnje ulazi Debussyjevo ime tek s premijerom njegove jedine opere *Pelléas et Mélisande* (1902), koja mu postepeno pribavlja slavu.

Na početku prvog svjetskog rata Debussy je jedan od najslavnijih evropskih kompozitora. Ali njemu nije bilo dano da preživi prvu evropsku katastrofu ovog stoljeća. Umro je u Parizu u proljeće 1918, nakon nekoliko godina tjelesnih i duševnih patnji.

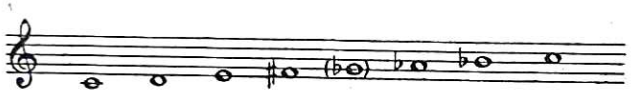
Taj veliki umjetnik počeo je svoje djelovanje u doba kad je u evropskoj muzici još vladao dualizam dura i mola, iako nagrižen oštrim zahvatima Wagnerova *Tristana*. Debussy će tom dualizmu zadati nove udarce, ali ga neće sasvim oboriti. Francuski će majstor u suštini ostati tonalan. No u područje harmonije Debussy unosi znatna obogaćenja. Uz dur i mol on u punoj ravnopravnosti postavlja povećan trozvuk, na kojemu dalje gradi i povećani četverozvuk i peterozvuk:

290.



Povećani trozvuk nije, doduše, Debussyjevo otkriće,[157] ali on se prvi počeo njime sistematski služiti. Novo obogaćenje tonalnog sustava izvršio je Debussy uvođenjem tzv. starocrkvenih tonaliteta u svoja djela. Ti tonaliteti, čija neobičnost djelovanja potječe od uvijek drukčijeg smještaja polustepena u pojedinim ljestvicama kao i od pomanjkanja vođice, podaju novu svježinu i apartnost melodijama koje im pripadaju. Osim starocrkvenih ljestvica Debussy je često upotrebljavao još jednu, do koje je dovela primjena suzvuka s povećanom kvintom. To je tzv. ljestvica cijelih stepena:

291.



Doista, ako na svakom stupnju te šestostupačne ljestvice postavimo trozvuk, on će nužno biti povećan:

292.

Ta ljestvica ulazi već u kategoriju »egzotičnih ljestvica«, koje je Debussy rado proučavao, pronalazeći u njima izvore novog, neobičnog, rafinirano-čulnog djelovanja. Takvim ljestvicama pripada i pentatonička, kojoj tragove nalazimo i u raznim krajevima Evrope. I nju je Debussy više puta upotrijebio.

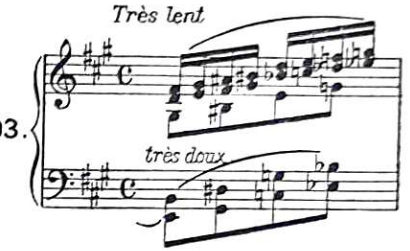
S tim što je dosad rečeno nije iscrpljeno djelovanje Debussyjeve impresionističke harmonije. Neobično je važno kako on postupa s obzirom na međusobne odnose suzvuka, bilo tradicionalnog, bilo novog tipa. Tu je, naime, ipak težište njegova revolucionarnog zahvata. Debussy u stvari više ne poštuje zakone povezivanja i rješavanja suzvuka, a pogotovo se ne obazire na vjekovnu zabranu upotrebljavanja usporednih kvinta. To znači da on sasvim slobodno niže usporedne trozvuke (koji u sebi uključuju usporedne kvinte), ali i usporedne četverozvuke, peterozvuke i šesterozvuke, bilo u temeljnom obliku ili u obratima. To, nadalje, znači da on ne priprema disonance, da slobodno udružuje suzvuke koji nisu povezani zajedničkim tonalitetom, ne vodeći računa o harmonijskim oprekama (Querstände) koje zbog toga nastaju. Čar

[157] Liszt ga je već upotrijebio u svojoj *Simfoniji o Faustu* (1854).

Debussyjeve muzike počiva u mnogo čemu na toj slobodi u upotrebi najrazličitijih vrsta suzvuka, koji u skupnom djelovanju stvaraju dojam novog, neočekivanog, neobičnog.

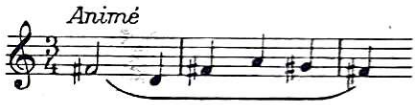
Evo nekoliko primjera:

293.



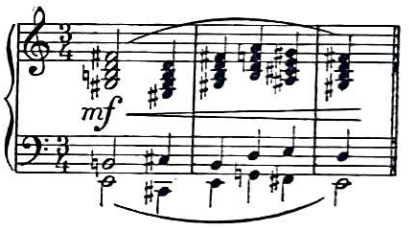
Četiri peterozvuka, koji slijede gotovo jedan za drugim, pripadaju različitim tonalitetima; svi su dominantnog tipa, a potječu iz A-dura, Cis-dura, F-dura i As-dura. Iako nemaju povećanu kvintu, i oni, zajedno s prohodnim šesnaestinkama, tvore niz cijelih stepena. U slijedećem je primjeru ova jednostavna melodijska linija:

294.



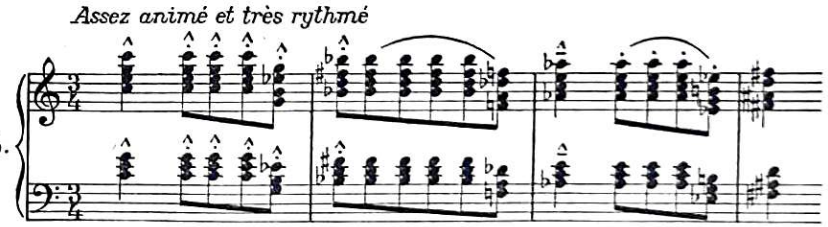
ovako harmonizirana uz pomoć slobodne upotrebe peterozvuka:

295.



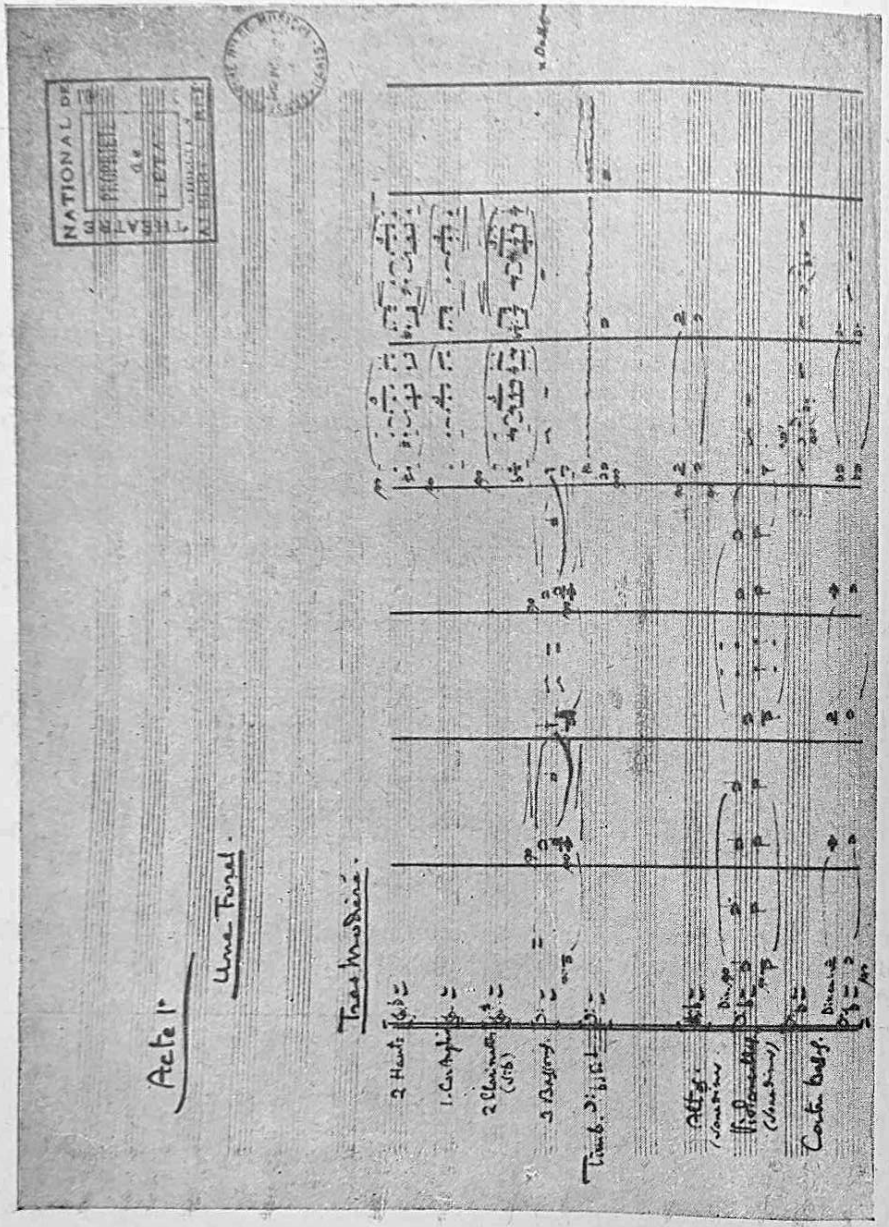
Trozvuci s povećanom kvintom i ljestvica cijelih stepena od posebnog su učinka u Debussyjevoj klavirskoj kompoziciji *Prélude* (iz ciklusa *Pour le piano*):

296.



Kako smo već naglasili, građu tonskog djela ne pružaju Debussyju izrazite melodije široka daha i raspona. Njegove su teme sažete, skromna opsega, često nepotpuno profilirane, gotovo skicirane i nabačene. One nisu stoga ni

podesne za provedbu klasičnog tipa, pa je kod Debussyja forma pretežno rapsodičnog, improvizacijskog tipa; cjelina se stvara od sitnijih mozaičkih odlomaka. A budući da su impresije redovito časovita, nestalna karaktera,



Rukopis C. Debussyja (početak opere *Pelléas et Mélisande*)

razumljivo je da je i njihova ritmička okosnica u Debussyjevim kompozicijama često nestalna, neodređena i kolebljiva. Drugim riječima, primarni elementi stvaranja i djelovanja ostaju boja i harmonija u svoj svojoj novoj raznolikosti i neobičnosti.

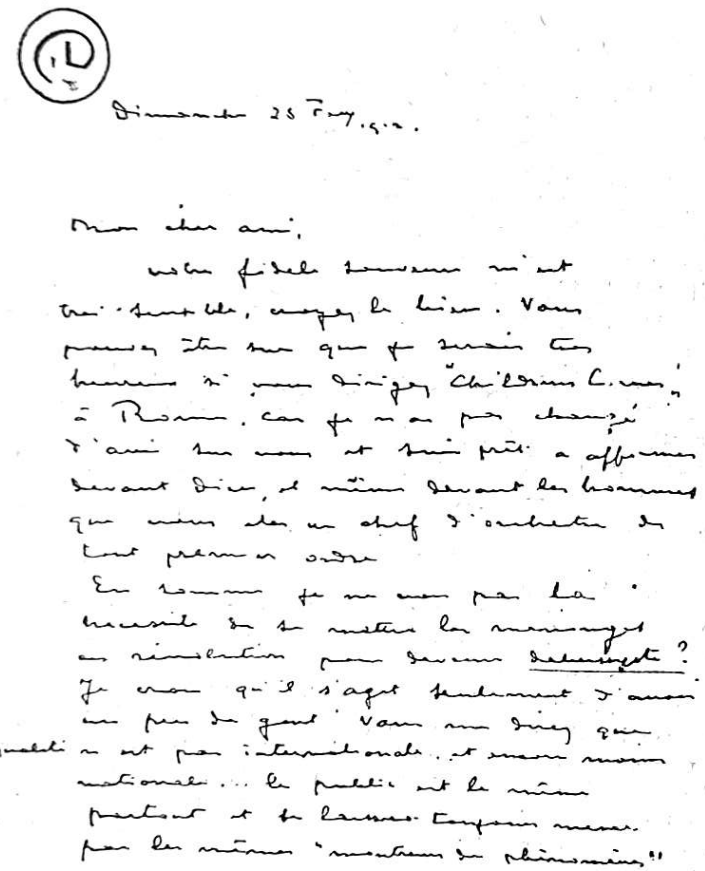
Debussyjeve kompozicije pripadaju različitim područjima. One su instrumentalne i instrumentalno-vokalne. U prvoj skupini susrećemo niz značajnih kompozicija za klavir: *Dvije arabeske* (1888), *Suite bergamasque* (1890—1905), *Pour le piano* (1896—1901), *Estampes* (1903), *L' Isle joyeuse* (1904), *Images* (prva serija 1905, druga 1907), *Children's Corner* (1908), *Préludes* (prvi svezak 1910, drugi 1910—1913), *Études* (dva sveska, 1915). Za klavir četveroručno Debussy je među ostalim napisao popularnu *Malu suitu* (1889), koja se najčešće izvodi u Busserovoj transkripciji za orkestar. Na području komorne muzike najistaknutiji su umjetnikovi radovi: gudački kvartet u g-molu (1893) i tri sonate, od kojih su 1915. nastale sonate za violončelo i klavir, i za flautu, violinu i harfu, a 1916—1917. za violinu i klavir (Debussy je kanio napisati šest sonata za različite sastave — četvrtu je htio komponirati za obou, rog i čembalo). Orkestru je Debussy posvetio više kompozicija, među kojima su na prvom mjestu *Prélude à l' Après-midi d' un Faune* (1892—1894) *Nocturnes* (*Nuages — Fêtes — Sirènes*, 1897—1899), *La Mer* (1903—1905), *Images* (*Gigues — Ibéria — Rondes de Printemps*, 1906—1912). Za glas i klavir ostavio je Debussy veći broj djela, među njima veoma uspjele cikluse *Ariettes oubliées* (stihovi P. Verlainea, 1888), *Cinq poèmes* (stihovi Ch. Baudelairea, 1887—1889), *Fêtes galantes* (stihovi P. Verlainea, prva serija 1892, druga 1904), *Proses lyriques* (na vlastiti tekst, 1892—1893), *Chansons de Bilitis* (stihovi P. Louysa, 1897). U red umjetnikovih vokalno-instrumentalnih kompozicija većeg opsega ide kantata *La Damoiselle élue* (tekst D. G. Rossettija, 1887—1888). Za muzičku scenu pisana su djela: opera *Pelléas et Mélisande* (libreto M. Maeterlincka, 1892—1902), misterij *Le Martyre de Saint-Sébastien* (tekst G. d' Annunzia, 1911) i baleti *Khamma* (1912) i *Jeux* (1912).

Klavirska djela Debussyjeva od posebnog su značenja. U njima ćemo naći sve što je Debussy htio i uzmogao ostvariti: njegovu sklonost k profinjenoj, suptilnoj harmoniji, sa svim osebujnostima starinskih tonaliteta, cjelostepene i pentatoničke ljestvice i sa slobodama koje su, ne napuštajući područje tonalnosti, znatno obogatile mogućnosti izražavanja; njegove simpatije za rapsodičnost, ali i sažetost muzičkog govora, kao i za kolorit, koji je, što je razumljivo, jedino u njegovim djelima za orkestar još živopisniji i bogatiji; Debussyjevi klavirski radovi očituju i njegovu ljubav prema prirodi i životu, njegov specifično impresionistički način doživljavanja i iznošenja ugođaja i dojmova iz mnogostrukosti života u prirodi, krajevima, narodima i temperamentima. Poput slikara impresionista, koji su napuštali ateliere i odlazili u srce prirode i života, na čist zrak, gdje su im se otkrivale nove boje i novi obrisi u nestalnosti i promjenljivosti svjetla i sjene, i Debussy je prenio ton iz zatvorene, ograničene prostorije u slobodan, otvoren prostor.

Nakon dviju arabeski, od kojih je popularnija prva, puna dražesti, *Suite bergamasque* najavljuje već pravog Debussyja, osobito u pogledu harmonijske strukture, te donosi osebujnu mješavinu arhaičnosti i impresionističke osjetljivosti. Dalji korak na istom putu predstavlja suita *Za klavir (Pour le piano)* sa stavcima: *Prélude, Sarabande, Toccata*, u kojima još nema ništa programatsko. Počevši od serije kompozicija objavljenih pod naslovom *Estampes*,[158] u Debussyjevim klavirskim djelima susrećemo se naslovi koji će, u nedvojbenoj preciznosti riječi, pružati uporišta za razumijevanje majstorove klavirske mu-

[158] *Estampes* je naziv pod kojim se u francuskom jeziku razumijevaju drvorezi i bakrorezi.

zike i njene simbolike. Egzotika, vrelost južnjačkog temperamenta i kontrasti života u prirodi sadržaj su triju stavaka ciklusa *Estampes*. Prvi stavak, *Pagodes*, dočarava ugođaje i raspoloženja Dalekog istoka, treći stavak, *Perivoji u kiši* (*Jardins sous la pluie*), sugerira najprije naličje prirode puno sitne, guste kiše, koja kao da sije tugu, ali kasnije očituje i njezino sunčano lice posuto zelenilom i cvijećem; srednji stavak, *Večer u Grenadi* (*Soirée dans Grenade*), prenosi nas uz zvukove habanere na topli jug, u zemlju naglih opreka razbuktale strasti i nježne ljubavi.



Rukopis C. Debussyja

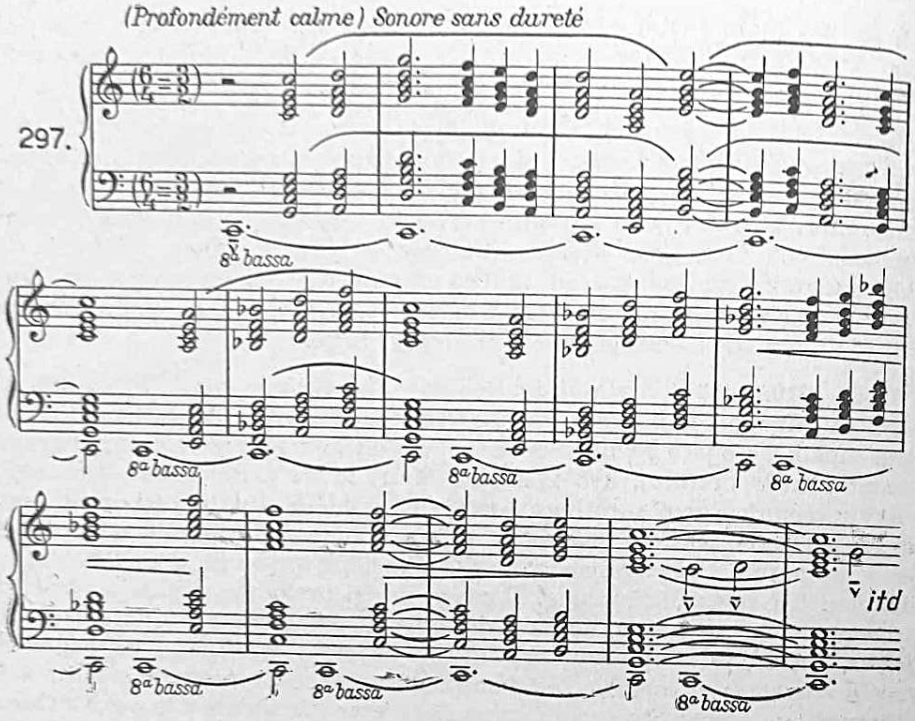
U dvije opsežne klavirske kompozicije, *Masques* (1904) i *Veselo ostrvo* (*L' Isle joyeuse*), Debussy se prepuštao maštanju kroz prošlost. U *Maskama* odjekuje veselje i raspojasanost popularnih likova iz talijanske i francuske komedije. *Veselo ostrvo* kao da tonski oživljuje čuveno Watteauovo platno »Ukrcavanje za Cythèru«, iznoseći viziju otoka na kojemu vlada vječno proljeće ljubavi, opojnosti i užitka. Debussyjev klavirski slog ovdje je doista bujan, raskošan i blistav. Suptilnost impresija i muzičkog izraza još je produbljenija u obje serije pod naslovom *Slike* (*Images*). Od šest kompozicija, od

kojih se ovo djelo sastoji, treba istaknuti *Odraze u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Zvona kroz lišće* (*Cloches à travers les feuilles*), *Zlatne ribe* (*Poissons d'or*) i osobito *U čast Rameauu* (*Hommage à Rameau*).

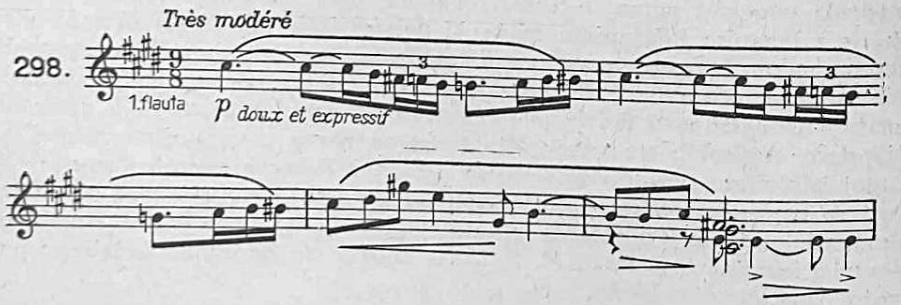
God. 1908. prikazao je Debussy niz prizora iz dječjeg života u zbirci *Dječji kutić* (*Children's Corner*), davši time svojevrstan pendant *Dječjoj sobici* Musorgskog i *Dječjim prizorima* Schumanna. Očitujući mnogo smisla za muzički humor, Debussy je u kratkim stavcima te osebujne kompozicije izabrao karakteristične doživljaje dječje svakidašnjice, od dosadnog vježbanja tehničkih zadataka na klaviru do tipično djetinjskog odnosa prema igračkama koje se u mašti mališana pretvaraju u živa bića (*Uspavanka slonu*, *Serenada lutki*, *Mali pastir*), i veselja koje donosi prvi snijeg.

God. 1910. i 1913. objavljuje Debussy oba sveska svojih *Preludija*, koji svakako u mnogo čemu predstavljaju vrhunac njegove i impresionističke klavirske muzike. Bogata raznovrsnost tih sažetih kompozicija potpuno odgovara slobodama koje preludij, kao formalni okvir, pruža kompozitoru. Debussy je taj okvir ispunio svom suptilnošću svoje umjetničke osjetljivosti, svom poezijom svoga simbolističkog poimanja života i svijeta; intimnost misli i tona, boje i dinamike, harmonijskog i ritmičkog nijansiranja daje *Preludijima* jedinstven čar novog i izvornog. U prvoj knjizi preludija, sadržajno bogatijoj od druge, ističu se neposrednošću djelovanja: *Brežuljci na Anacapriju* (*Les Collines d'Anacapri*), osunčani napuljskim nebom i svježinom; *Koraci u snijegu* (*Des pas sur la neige*), koji kao da ledenu pustoš prenose u dušu kojoj je upropaštena sreća; *Što je vidio zapadni vjetar* (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*), olujna vizija razbješnjele prirode i čovjekove nemoći pred njom; osebujni portret *Djevojke s lanenom kosom* (*La fille aux cheveux de lin*), izazvan stihovima Leconte de Lislea, *Prekinuta serenada* (*La sérénade interrompue*). Jedan od najpopularnijih i najuspjelijih preludija svakako je *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*). U toj kompoziciji oživljuje bretonska legenda, prema kojoj je more progutalo stari grad Ys. Ribari pričaju da se njegova katedrala ponekad pojavi u zoru iz valova; pjev redovnika i zvonjava miješaju se s laganim talasanjem mora. U danom trenutku snaga glasova doseže vrhunac nakon čega se sve stišava, a katedrala tone u dubinu. Dojam toga djela s ukusnim arhaizmima i dočaravanjem maglovitog, neodređenog ugođaja u morskoj nedoglednosti doista je jedinstven (v. primjer br. 297). S grotesknim portretom engleskih pelivana (*Minstrels*) završava prva knjiga preludija. U drugoj istaknimo preludij *La Puerta del Vino* (*Vinska vrata*), *Vresište* (*Bruyère*), *Mjesečeva terasa za audijencije* (*La Terasse des Audiences du Clair de Lune*), djelo prožeto poetskom produhovljenošću, i humoristični *Hommage à Samuel Pickwick Esq. P. P. M. P. C.*, u kojemu se umjetnik nadahnuo popularnim Dickensovim likom.

Na čelu zrelih Debussyjevih orkestralnih kompozicija stoji *Faunovo poslijepodne*, ekloga koju je izazvala istoimena Mallarméova pjesma. U sunčanom poslijepodnevu faun se prebirući na fruli predao sanjarenju, sjećajući se kako je u svoje vrijeme oteo dvije nimfe. Uspomene griju njegovu maštu, koju tek zalaz sunca rashlađuje; postepeno, san ga svladava. U toj veoma značajnoj kompoziciji, s obzirom na vrijeme u koje je nastala, sve je novo; to je muzika otvorena prostora, tople atmosfere i blistavih boja, muzika u kojoj ima lakoće i prozračnosti, ali i čulnosti; nju nosi impresionistički orkestar, u kojemu se boje ne podvostručuju u unisonu, već se slažu jedna uz



drugu. To je djelo potkraj prošlog stoljeća značilo dalekosežno obnavljanje orkestralnih izražajnih mogućnosti, pronalaženje novih efekata suptilnosti i profinjenosti. Dualizam pastoralnog ugođaja i senzualnosti, koji je kompozitora u prvom redu privukao, izbija već iz uvodnih taktova, u kojima se oglašuje faunova frula:



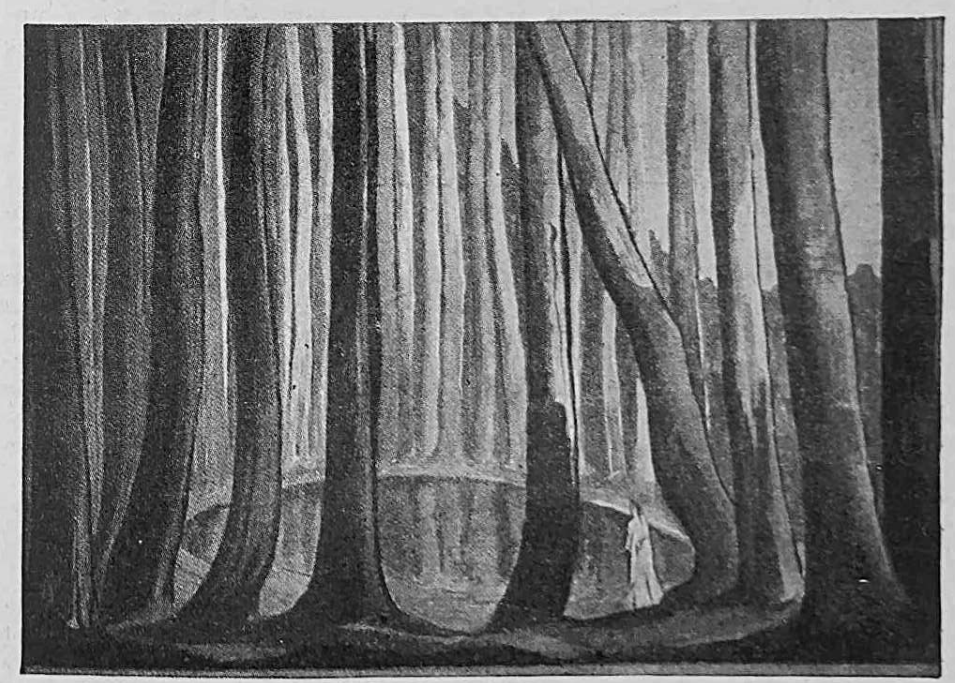
Ljubav prema prirodi i mnogoznačnosti njezina života nadahnula je i ostale Debussyjeve orkestralne kompozicije. U djelu *Nocturnes (Oblaci, Svečanosti, Sirene)* prva su dva uspjelija od posljednjeg, u kojemu sudjeluje i ženski zbor bez teksta, dakle pretežno kao element boje i ugođaja; *Oblaci* su tipična impresionistička kompozicija, u kojoj kao da oživljuju mnoga platna impresionističkih slikara. *More (La Mer)* je opsežna simfonijska freska u tri stavka, čiji naslovi iscrpljivo govore o sadržajnoj strani toga značajnog majstorova rada: *Od zore do podneva na moru — Igra valova — Razgovor vjetra i mora.* Posljednje znatnije Debussyjevo djelo za orkestar jest ciklus objavljen

pod naslovom *Slike (Images).* Njegovi su dijelovi *Gigues — Ibéria — Igre u proljeće (Rondes de Printemps).* Od tih se *Ibéria* dalje dijeli u tri stavka *(Po ulicama i putovima — Noćni miomirisi — Prazničko jutro).*

Među Debussyjevim komornim kompozicijama najznatniji je njegov jedini gudački kvartet u g-molu, izveden 1893. Uz srodne kompozicije C. Francka i Ravela to djelo ide u red onih radova koji su utemeljili noviju francusku komornu muziku.

Pelléas et Mélisande (1892—1902) jedinstveno je djelo u historiji francuske i evropske muzike. Ono u potpunosti odgovara tipu opere kako ga je zamišljao Debussy, vršeći uz to i posebnu kulturno-historijsku misiju u razvoju francuske muzike.

Sadržaj *Pelléasa i Mélisande* prilično je jednostavan. Lutajući šumom, princ Golaud našao je uplakanu Mélisandu, koja taji svoje podrijetlo. On je vodi u dvorac svog djeda, kralja Arkela, i uzima je za ženu. Mlađi brat Golaudov, Pelléas, osjeća za Mélisandu sklonost, koju mu ona uzvraća. Među njima se razvija nježna ljubav. Golaud primjećuje njihovu uzajamnu simpatiju, ljubomorno vreba na njih, zatiče ih u zagrljaju i ubija Pelléasa. Mélisande, iako sasvim lako ranjena, umire također. »Umire bez razloga« — veli liječnik u sobi umiruće — »kao što se bez razloga rodila.« U toj dramskoj radnji, protkanoj izrazito simboličkim pojedinostima i aluzijama, vlada fatalnost. Dramske osobe su bespomoćne. One se kreću vođene nevidljivim silama po životnom putu koji ne mogu napustiti, proživljujući događaje koje ne mogu



Šuma u operi *Pelléas et Mélisande* C. Debussyja (scenograf M. Mantovani)

izbjeći. Lutke u rukama sudbine, one ne pokazuju životne volje ni aktivnosti. »Reklo bi se« — navodi Maurice Emmanuel — »da traže smrt, koja na njih vreba.« U tom stavu pasivne apatije i neodređenosti cilja, u tom prepuštanju neizvjesnosti Romain Rolland s pravom gleda odraz općenite duhovne atmosfere vremena, odraz umornosti evropskog i francuskog intelektualca, pa je, prema tome, *Pelléas et Mélisande* svojevrstan dokument vremena. Debussyjeva je pak zasluga što je uspio da muzikom pojača i učini još osjetljivijim, neposrednijim osnovni ugođaj djela. Ali značenje *Pelléasa* ne iscrpljuje se tom i suviše općenitom tvrdnjom. To Debussyjevo djelo postalo je i kulturno-historijskim dokumentom posebne vrijednosti: *Pelléas* snažno reagira na Wagnerovu umjetnost i na Wagnerove epigone u Francuskoj. Svjesnom isticanju moći i snage, koje je upadljivo i u Wagnerovim libretima i u njegovoj muzici, Debussy je suprotstavio umjerenost i suzdržljivost, tipično francuske osobine. Debussy je u Pelléasu »oštro protestirao protiv svakog neumjesnog zanosa i neumjerenosti, protiv svake ekspresije koja nadilazi domet misli. Ta odvratnost prema pretjeranosti u riječima i osjećajima ide čak dotle da se i u trenucima najvećeg uzbuđenja sve ne iskazuje. Strasti se izražavaju poluglasno. Ljubav se ispoljuje nezamjetljivim drhtajima melodijske linije«. (R. Rolland).

Pelléas muzički znači punu novost u francuskom muzičkom kazalištu. I na tom području on se razlikuje od Wagnerove koncepcije. U Wagnera je muzika često ipak dominirajući element; Debussy nastoji da ostvari što je moguće užu vezu tona i riječi. To ga je vodilo k novom tipu recitativa, onakvom otprilike kakav je zagovarao i predviđao još J. J. Rousseau u svom čuvenom *Pismu o francuskoj muzici*. Iako se Debussy služi izvjesnim brojem provodnih motiva, oni kod njega ne postaju elementom simfonizacije; Debussy i u muzičko-scenskom djelu niže slike za slikama, u kojima se zrcali duševno stanje junaka u pojedinim situacijama; više nego organski povezana cjelina, Debussyjevo je muzičko tkivo i u *Pelléasu* nalik na mozaički nanizane dojmove. Orkestar je u *Pelléasu*, kao i u drugim kompozitorovim orkestralnim djelima, profinjen, prozračan, delikatan, osebujan u koloritu, u udruživanju (ali ne i stapanju) pojedinih dionica. Gomilanje zvukovne snage, karakteristično za Wagnerovu operu, postizavanje efekata pomoću sile i prodornosti zvuka postupci su koje Debussy izbjegava.

Intimno stapanje riječi i tona postignuto je možda u još neposrednijoj mjeri u mnogim Debussyjevim pjesmama za glas i klavir, među kojima su pravi uzori njegove umjetnosti pjesme na stihove Verlainea, Baudelairea i P. Louysa. Tko traži izrazitu pjevnost jednog Schuberta, neće je naći kod Debussyja, ali će otkriti snažno poniranje u domet pjesnikove riječi, u njezino djelovanje na psihičkom području; naći će muziku i stih u skladu međusobnog dopunjavanja, u jedinstvu ugođaja, koji pjesnikovoj riječi dodaje nov element, potreban pojačavanju izraza i njegovoj neposrednosti.

Debussy je djelovao i kao muzički pisac i kritičar. Njegovi eseji i značajnije muzičke kritike objavljeni su poslije njegove smrti (1921) u knjizi pod naslovom *Monsieur Croche, Antidilettante*.

U razvoju novije francuske i evropske muzike Claude Debussy ostaje veoma istaknut umjetnik, koji je dalekosežno unaprijedio muzičku izražajnost neslućenim sredstvima, temeljeći ih na neobično razvijenoj umjetničkoj osjetljivosti te odražavajući život u njegovoj stvarnoj i simboličkoj vrijednosti na nov način. Idejno povezan s likovnim umjetnicima i pjesnicima svoga vremena,

ujedinio je svoja nastojanja s njihovima i možda još potpunije ostvario njihove napore na području tonske umjetnosti. Njegov je utjecaj bio golem i u Francuskoj i izvan nje.

Debussyjevi suvremenici. Osim Franckovih učenika, o kojima je već bilo govora, u red Debussyjevih užih suvremenika ide čitav niz istaknutih francuskih kompozitora, koji su, svaki na svoj način, pridonijeli punom obnavljanju francuske muzike na svim njenim područjima. Ti su umjetnici među ostalima: Fauré, Ravel, Dukas, Roussel, Schmitt.

Gabriel Fauré (1845—1924), učenik Saint-Saënsa, bio je orguljaš poznate pariske crkve Madeleine, nastavnik pariškog konzervatorija i njegov upravitelj (1905—1920). Oko šezdesete godine sluh mu se postepeno stao pogoršavati, i on je posljednja dva decenija proveo u sve težoj gluhoći, koja mu nije priječila da i dalje mnogo komponira. Odgojio je oveći broj umjetnika, među kojima su neki ušli u prvi red suvremenih francuskih kompozitora, tako Ravel, Koechlin, Fl. Schmitt, Aubert, Roger-Ducasse, rumunjski kompozitor Enescu i drugi. Kao pedagog Fauré je pokazao ista obilježja kakva se i inače u njegovu životu i stvaralaštvu mogu zamijetiti; bio je neprijatelj svake dogmatičnosti, ukrućenosti i ustajalog konzervativizma te je uvijek nastojao da unapređuje i razvija prirođene osobine učenikove darovitosti.

Djela Gabriela Fauréa pripadaju ograncima klavirske i komorne muzike, popijevke, crkvene muzike i muzičkom kazalištu. On je za klavir među ostalim napisao 13 barkarola, 13 nokturna (zapravo 12, jer osmi nije napisan), 6 impromptua, 9 preludija i 4 valses-caprices; za klavir i orkestar napisao je fantaziju i baladu. U području komorne muzike dao je dvije sonate za violinu i klavir i dvije sonate za violončelo i klavir, dva klavirska kvarteta, dva klavirska kvinteta, jedan klavirski trio i jedan gudački kvartet. Među njegovim popijevkama uz pojedinačne radove ističe se pet ciklusa: *La Bonne Chanson* (stihovi P. Verlainea), *La Chanson d' Eve, Le Jardin clos, Mirages, L' Horizon chimérique*. Od crkvenih kompozicija Fauréovih posebnu pažnju privlači njegov *Requiem* za soliste, zbor, orgulje i orkestar. U području kazališta napisao je scensku muziku za nekoliko drama, među ostalima i za Maeterlinckovu *Pelléas et Mélisande* (ta je muzika poznata i u koncertnoj dvorani u obliku uspjele orkestralne suite). Samostalna kazališna djela su *Prometej* (1901), zamišljen za izvedbu na otvorenu uz sudjelovanje neobično brojnog izvođačkog kolektiva, i *Penelopa* (1913).

Kao i kod Debussyja, pravog Fauréa treba tražiti u njegovim klavirskim djelima, uz koja valja odmah spomenuti i njegove popijevke. Klavir i solopjesma odaju sve osobine Fauréa-kompozitora. S jedne strane, svojim simpatijama za stare tonalitete, za neobično rješavanje harmonijskih sklopova i spajanje suzvuka, kao i za profinjenost u izboru harmonija, Fauré pripada pretečama Debussyja i novih tekovina francuske muzike. S druge strane, on očituje tipična obilježja francuske dotjeranosti, uravnoteženosti, elegancije i uzdržanosti. Unatoč romantičkim nazivima njegovih klavirskih kompozicija (koje ne teže k slikovitosti ni k pobliže preciziranoj programnosti), one imaju gotovo klasicističke crte. Među najuspjelijima su neki nokturni (6, 7, 11, 12, 13), preludiji i barkarole. Fauréove popijevke su svakako njegova najpoznatija djela, ona koja se najviše izvode. Navedimo bar nekoliko: *Lydia, Barcarolle, Au bord de l'eau, Nell, Autonine, Les Berceaux, Roses d' Ispahan, Clair de lune, Parfum impérissable, Après un rêve, Le Secret* i dr.

Fauréove komorne kompozicije treba ubrojiti u niz djela koja se mogu smatrati temeljima novije francuske komorne muzike, pogotovo onih njenih ogranaka u kojima sudjeluje klavir. Među takvim djelima nalazi se možda najuspjelija Fauréova komorna kompozicija: drugi klavirski kvintet.

Među nešto mlađim Debussyjevim suvremenicima najznatniji je svakako Maurice Ravel (1875—1937). No iako njegova muzika ima tipično francuske osobine, u njemu nema mnogo francuske krvi: otac mu je bio Švicarac, a majka je potjecala iz pirinejsko-baskijskog područja (to objašnjava trajnu Ravelovu sklonost za španjolsku tematiku, ritmiku i melodiku). God. 1889. ulazi Ravel u pariški konzervatorij, koji će pohađati gotovo šesnaest godina. Postaje vješt pijanist, kontrapunkt i fugu uči kod Gédalgea, a kompoziciju kod Fauréa. Natječe se i za Rimsku nagradu, ali unatoč tome što iz njegova pera izlaze značajna djela, kao što su *Igra vode (Jeux d' eau)* i gudački kvartet, nagrada mu biva uskraćena; štaviše, 1905. oduzeto mu je pravo na dalje natjecanje, jer konzervativni članovi žirija nisu htjeli dopustiti da u natjecanju sudjeluje kompozitor koji je već više puta javno pokazao da s užitkom krši pravila koja su oni zastupali. Taj je događaj mnogo uzbudio umjetničke krugove Pariza. Brojni napredni umjetnici i muzički pisci javno su protestirali, među njima i Romain Rolland. Fauré, duboko uvrijeđen, iskreno se i otvoreno zauzeo za svog učenika. Skandal nije ostao bez posljedica: on je izazvao ostavku Th. Duboisa, tadašnjeg upravitelja konzervatorija, na čije je mjesto bio pozvan baš Gabriel Fauré.

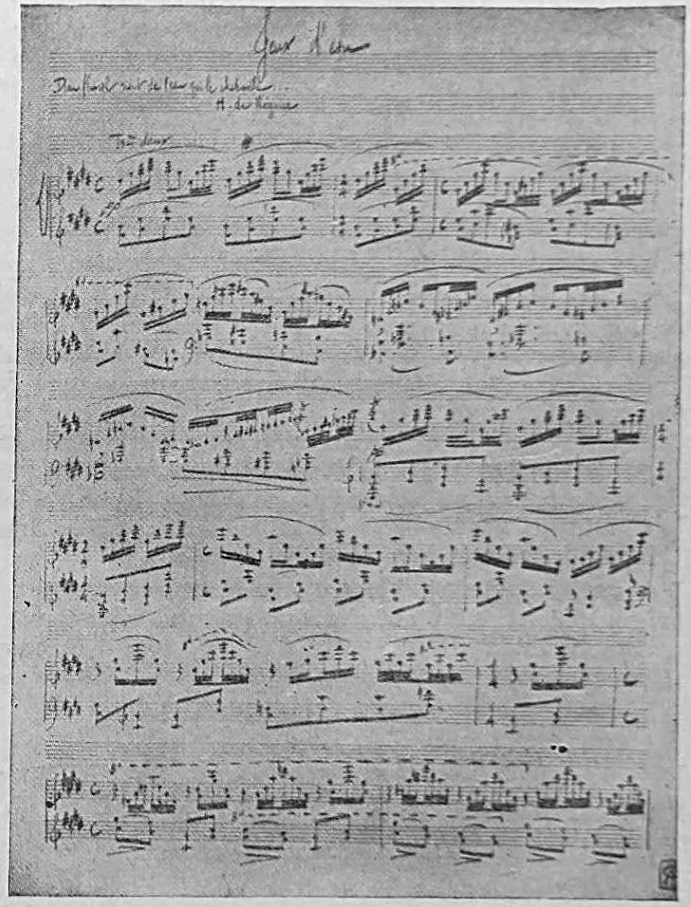
U privatnom životu umjetnikovu nije ni tada ni kasnije bilo krupnih zbivanja. Živio je prilično povučeno na svom imanju u Montfort-l'Amauryju sastajući se ponekad sa svojim pariškim prijateljima i štovaocima. Odlazio je u Pariz da prisustvuje važnijim događajima iz muzičkog života te je povremeno napuštao Francusku zbog dirigentskih turneja.

God. 1932. napisao je *Tri pjesme Don Quijotea Dulcineji,* svoje posljednje djelo. Preostalih pet godina njegova života pretvaralo se postepeno u tužnu, bolnu svakidašnjicu čovjeka kojega su sve ozbiljnije živčane smetnje potpuno otuđile od praktična rada. Bistra uma, no u nemogućnosti da bilo što stvori, Ravel je dočekao bezuspješnu operaciju na mozgu, koja je ubrzala smrt.

Ravelove kompozicije pripadaju području klavira, komorne, orkestralne i vokalne muzike i muzike za kazalište. Među njegovim značajnijim klavirskim radovima jesu: *Pavana za preminulu infantkinju* (1899), *Igra vode* (1901), ciklus *Miroirs* (*Ogledala,* 1905), sonatina (1905), ciklusi *Gaspard de la nuit* (1908), *Ma Mère l'Oye* (četveroručno, 1908), *Valses nobles et sentimentales* (1911, orkestrirani i koreografirani), suita *Le Tombeau de Couperin* (1914—1917, također i orkestrirana) i dva koncerta za klavir i orkestar u G-duru i D-duru, oba iz 1931; koncert u D-duru napisan je samo za lijevu ruku. Području komorne muzike pripadaju veoma značajan gudački kvartet u F-duru (1902—1903), klavirski trio u a-molu (1914—1915), sonata za violinu i violončelo (1920—1922) i sonata za violinu i klavir (1923—1927). Za orkestar je Ravel napisao uvertiru *Šeherezada* (1898), *Španjolsku rapsodiju* (1907), koreografsku poemu *La Valse* (1920) i *Bolero* (1928, također koreografiran). U to područje spada i njegova nadasve uspjela orkestracija *Slika s izložbe* M. P. Musorgskog (1922). Nekoliko majstorovih radova pripada području solo-pjesme (*Histoires naturelles,* 1906, *Tri Mallarméove pjesme,* 1913, spomenute *Tri pjesme Don Quijotea Dulcineji,* 1932, namijenjene filmu). Za kazalište napisao je Ravel jednočinu komičnu operu *Sat Španjolske (L'Heure espagnole,* 1907, izv. 1911), balet *Daphnis et Chloé* (1912) i feeriju *L' Enfant et les Sortilèges* (1925). Njegova klavirska suita *Ma Mère l'Oye,* nastala prema pričama Ch. Perraulta, poslužila je poput drugih njegovih djela scenskom postavljanju; i od

nje je načinjen balet. Instrumentalno djelo izrazito virtuoskog karaktera je rapsodija *Tzigane* za violinu i klavir (1924; iste godine napisana i za violinu i za orkestar).

Ime Mauricea Ravela često se spominje zajedno s Debussyjevim. Njih obojicu bez mnogo predomišljanja svrstavaju među impresionističke kompozitore, a neupućeni smatraju da su im djela mnogo više povezana srodnim obilježjima nego što uistinu jesu. U stvari Ravel je samo djelomično impre-



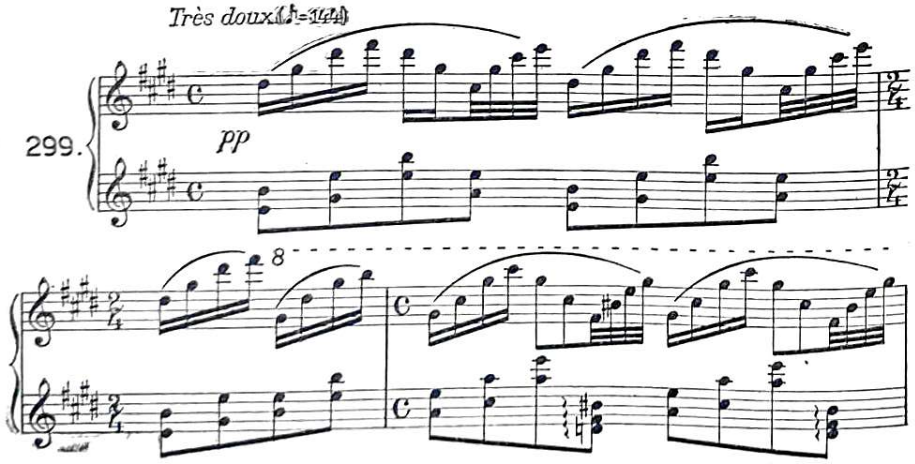
Rukopis M. Ravela

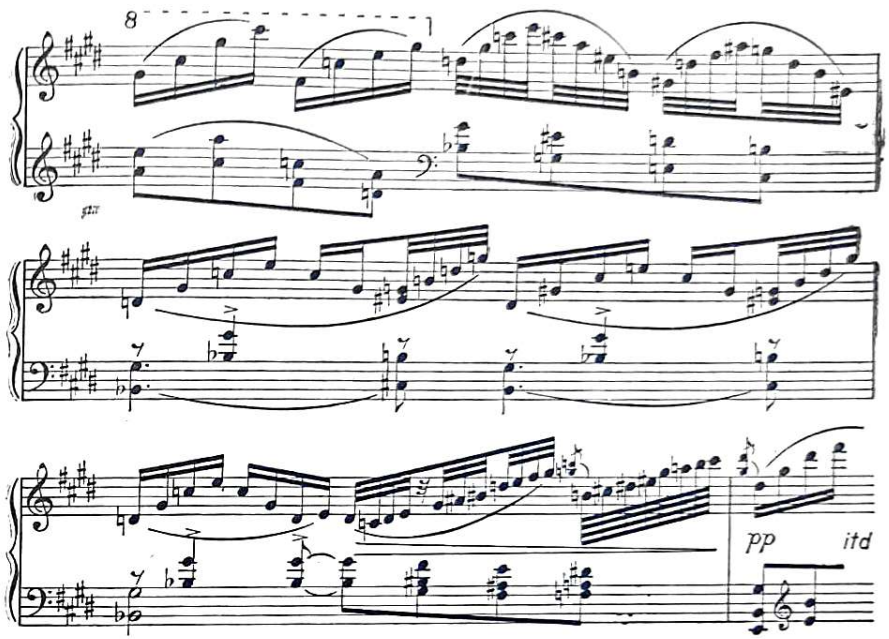
sionist. On je takav u nekim svojim djelima (*Miroirs, Gaspard de la nuit*). Ali druga, za nj veoma karakteristična obilježja znatno ga udaljuju od Debussyjeva svijeta. Dok Debussyja vode časovita osjećajna raspoloženja koja se nerado i rijetko prilagođuju zakonitostima formalnih muzičkih obrazaca, Ravel te zakonitosti ne izbjegava. U njegovu stvaralačkom duhu, u kojem je bistrina intelekta uvijek obuzdavala osjećajne porive, postojano je živjela težnja k preglednosti i jasnoći umjetničkog izraza, k poštovanju pravilnog i jasnog odnosa među dijelovima. Slobodu, koju je Debussy tražio i nalazio u

nesputanosti i neograničenosti vidika, Ravel je nazirao u slobodnom izboru ograničenja koja je trebalo svladati visoko razvijenim osjećajem za ravnotežu i ukusnim rješavanjem izabrane problematike. No osim te temeljne razlike ima i drugih. Debussyjeve su ritmičke konture vrlo često neodređene, dok je kod Ravela ritam jedan od osnovnih elemenata u djelovanju njegove muzike. Nije slučaj da su se tolike njegove kompozicije mogle naknadno koreografirati. Ravel piše tonalno i pored bogatstva kromatike, koja ne narušava granice ukusa i elegancije, ali ne služi se onako obilno poput Debussyja ljestvicom cijelih stepena, a u primjeni peterozvuka pokazuje sklonost za peterozvuke tipa *d-f-a-c-e* (dok je Debussy pretežno upotrebljavao peterozvuke tipa *d-fis-a-c-e*). Među četverozvucima Ravel voli one s velikom septimom. Ravelov orkestar također se razlikuje od Debussyjeva. Kolorit je u njemu više naglašen, obrisi oštriji; rijetko je prevučen sivom, sumornom prevlakom, koja ostvaruje Debussyjeve sanjarske ugođaje. I odnos polifonije i harmonije je drukčiji. Debussyjeva je pažnja upravljena prvenstveno traganju za osebujnim harmonijskim spletovima, odnosno za potpuno slobodnom upotrebom naslijeđenih harmonijskih sklopova. Ravela privlači i samostalnost kretanja pojedinih dionica; njegova su djela i kontrapunktički bogata.

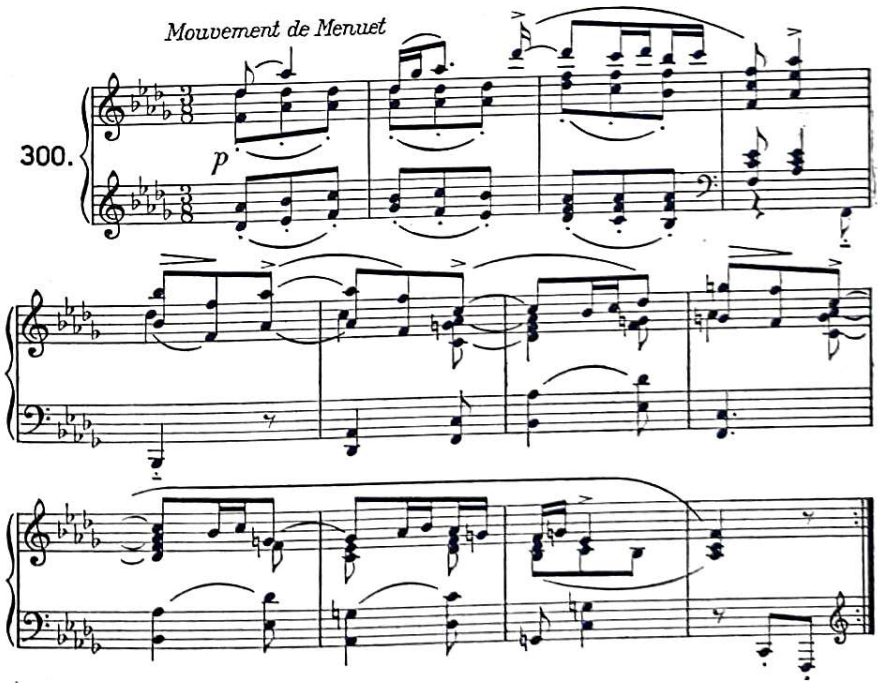
Finoća i oštrina duha, udružene s golemim tehničkim znanjem, vodile su Ravela katkada k svladavanju problematike specijalnog karaktera; on je uživao u pronalaženju i rješavanju zakučastih kompozitorskih zadataka koji bi drugima izgledali nerješivi. Komponirajući sonatu za violinu i violončelo, Ravel je htio izazvati dojam, da to nije kompozicija za dva, već za tri i četiri instrumenta; klavirski koncert za lijevu ruku morao je djelomično djelovati kao da je napisan za dvije; u *Boleru* je kompozitor htio pokazati kako se jedan te isti materijal može ponavljati veoma mnogo puta a da ne postane dosadan i jednoličan, zahvaljujući promjenama instrumentalne boje i dinamike, koja u postepenoj gradaciji zaokuplja sve veći broj izvođača.

U nizu Ravelovih klavirskih kompozicija moramo zabilježiti osebujnost čuvenog djela *Igra vode;* u izvjesnoj mjeri programno zamišljeno, ono donosi primjer jedne nove klavirske tehnike, koja služi ukusnom dočaravanju bizarne igre vodene pjene (križanje prstiju, širina intervalskog prostora desne ruke i impresionističko nizanje cijelih stepena pri kraju primjera):



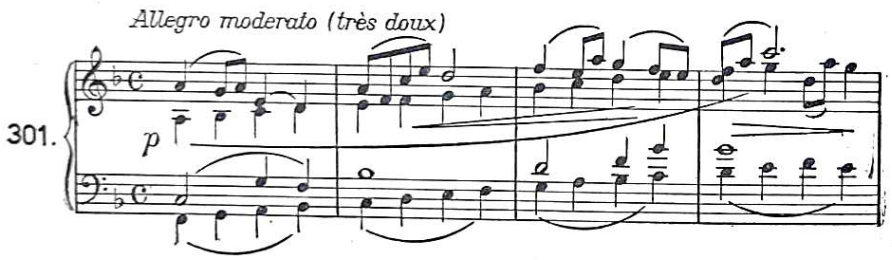


U neobično uspjeloj sonatini od tri individualno profilirana stavka srednji stavak, u ritmu menueta, donosi sjajan primjer Ravelove simpatije za prošlost, u koju gleda očima osjetljivog harmoničara (koliko li je ukusno izbjegavanje vođice u predzadnjem taktu):



Dok klavirski ciklus *Gaspard de la nuit*, programno zamišljen prema pjesničkim tekstovima A. Bertranda, odaje izvanredno poznavanje instrumenta i bujnu maštu u dubokoj impresivnosti srednjeg stavka (Gibet) i briljantnom virtuozitetu završnog stavka (Scarbo), suita *Le Tombeau de Couperin*, posvećena kompozitorovim drugovima koji su poginuli u prvom svjetskom ratu, novo je svjedočanstvo profinjenosti ukusa i elegancije, s kojom Ravel oživljuje nekadašnje instrumentalne forme.[159] Uz izvanredno sugestivan ciklus *Ma Mère l' Oye*, ispunjen jednostavnom ljepotom pristupačnom dječjem osjećanju i razumijevanju, istaknimo već spomenuti klavirski koncert za lijevu ruku, koji na završetku Ravelova stvaralaštva unosi gotovo novu crtu u njegova instrumentalna djela: snažnu dramatičnost.

Među Ravelovim komornim kompozicijama prvo mjesto nesumnjivo pripada njegovom jedinom gudačkom kvartetu, u F-duru, remek-djelu novije francuske muzike, u kojemu se u zreloj uravnoteženosti nižu detalji zanimljive melodičke i ritmičke invencije, svježe, osebujne i samostalne. Zvukovnost kvartetnog sastava također je nova u prozirnosti, lakoći i koloritu. Ritmički osnov prve teme ističu ukusni pomaci u tercama (decimama) između druge violine i violončela, koji drže na sebi široki raspon (gotovo dvije oktave) ove glavne melodičke misli:



Uzor u svojoj vrsti je i Ravelov klavirski trio s polaganim stavkom u formi passacaglie i ritmičkim slobodama finala.

Ravel je svakako jedan od najvećih majstora suvremenog orkestra. Smisao za novo iskorištavanje ukusnih zvukovnih efekata, ponekad bizarnih, rafiniranih i duhovitih, očitovao je umjetnik ne samo u nizu svojih orkestralnih djela, u *Španjolskoj rapsodiji*, koreografsko-simfonijskoj pjesmi *La Valse*, u popularnom *Boleru*, u orkestraciji vlastitih klavirskih kompozicija, kao i u izvrsnoj orkestralnoj transkripciji *Slika s izložbe* Musorgskog, već i u svojim kazališnim djelima, koja zaslužuju posebnu pažnju. Tako u frivolnoj komičnoj jednočinoj operi *L' Heure espagnole*, u kojoj recitativ omogućuje ispravno razumijevanje teksta jer raste iz same riječi — iako na drukčiji način nego u *Pelléasu i Mélisandi* — orkestar stvara potrebne ugođaje ostajući tijesno povezan s općim raspoloženjem što ga izaziva misao i riječ u duši

[159] Sam je naziv u tom pogledu karakterističan. Znamo već da je u XVII st. izraz *tombeau* (grobnica) označavao kompoziciju sastavljenu od nekoliko stavaka, koju je kompozitor posvećivao uspomeni kojeg umjetnika ili drugog pokojnika.

protagonista. Muzika je sasvim u rukama orkestra u značajnom Ravelovu baletu *Daphnis et Chloé*, koji je autor nazvao »koreografskom simfonijom«. Napisano za čuveni baletni korpus Sergeja Djagiljeva (1872—1929), ovo djelo odražava kompozitorovu simpatiju za svijet antike, za slobodu života u slobodi prirode, za neobuzdanost ritmičkog iživljavanja (bakanal u trećem činu), za dočaravanje raznolikosti pejzaža i njegovo udruživanje s fantastičnim elementima. Iz partiture toga krupnog djela, jednog od prvih uzoraka modernog simfonijskog baleta, Ravel je načinio dvije orkestralne suite, koje su odavno postale sastavnim dijelom svjetskog simfonijskog repertoara. Treće, i posljednje, kazališno djelo majstorovo također spada u kategoriju baleta. *Dijete i čarolije (L' Enfant et les Sortilèges)* muzička je feerija, priča o neposlušnom dječaku koji neće da uči, oštećuje knjige i razne predmete u kući te zadirkuje i draži životinje. On biva izložen napadajima oživjelih komada pokućstva i predmeta, kao i raznih životinja, ali samilost koju pokazuje prema jednoj ranjenoj vjeverici oslobađa ga daljih nevolja. Oprošteno su mu nevaljanštine i on se vraća majci. U toj jednostavnoj radnji prkosa i tople čovječnosti, u kojoj se fantastičnost i moral osebujno združuju, Ravel je pokazao izvanredan smisao za humor i duhovitost; njegovo je bogatstvo ritma neiscrpno, a posebna ljubav što ju je uvijek gajio za igračke i sitne, naoko beznačajne predmete kojima je ukrašavao svoj stan, pomogla mu je u personificiranju neživih objekata; njima Ravelov orkestar ulijeva zanimljiv život i čini ih neobičnim sudionicima šarolikosti na pozornici.

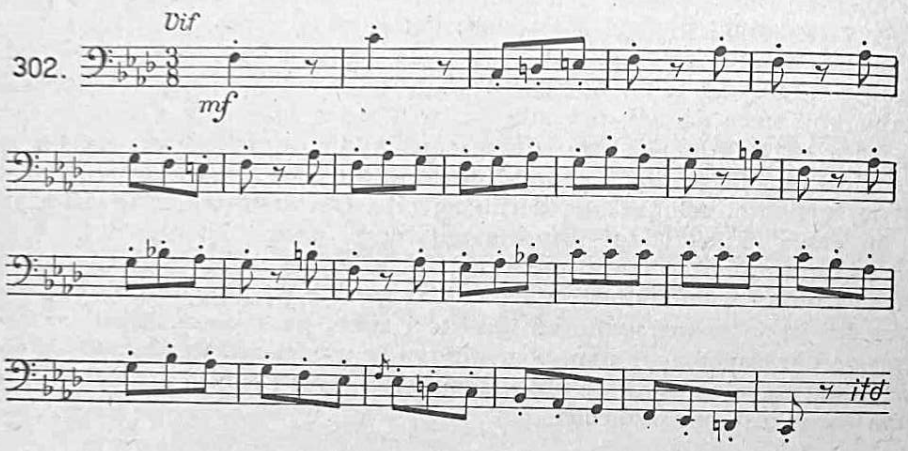
U ovoj skupini kompozitora zauzima Debussyjev školski drug i prijatelj Paul Dukas (1865—1935) posebno mjesto. Profinjena duha, širokih vidika i kulture, Dukas je ostavio malo djela: dvanaestak radova za dva decenija stvaralaštva, nakon čega je neočekivano, oko 1912, gotovo sasvim napustio komponiranje posvećujući se drugim dužnostima: neko vrijeme bio je inspektor za pokrajinske francuske konzervatorije, a od 1928. poučavao je kompoziciju na pariškom konzervatoriju. Temeljita i višestrana naobrazba i pouzdan ukus mnogo su Dukasu pomogli i u njegovoj djelatnosti muzičkog kritičara i esejista.

Ne uzmemo li u obzir nekoliko kraćih i manje značajnih Dukasovih kompozicija, njegova malobrojna izvedena djela pripadaju području orkestralne i klavirske muzike i muzičkog kazališta. Njegov umjetnički doprinos čine uglavnom ovi radovi: predigra za Corneilleovu tragediju *Polyeucte* (1892), simfonija u C-duru (1896), orkestralni scherzo *Čarobnjakov učenik* (1897), klavirska sonata u es-molu (1901), *Varijacije, interludij i finale na Rameauovu temu* za klavir (1903), opera *Arijadna i Modrobrad* (*Ariane et Barbe-Bleue*, 1907) i balet *La Peri* (1912).

Od Dukasovih orkestralnih kompozicija najpopularnija je svakako simfonijska pjesma *Čarobnjakov učenik (L'Apprenti sorcier)*, napisana prema poznatoj istoimenoj Goetheovoj baladi. Taj orkestralni scherzo, koji je i danas, nakon šezdeset godina života podjednako svjež, oživljuje jarkim bojama i silnom ritmičkom vitalnošću ugođaj burleskne ali i duboko poučne pjesničke vizije njemačkog književnika: učenik starog čarobnjaka doziva u majstorovoj odsutnosti duhove i naređuje metli da umjesto njega donese vode i očisti sobu. Metla ga sluša, puni kablove jedan za drugim i donosi ih u sobu; vode je već dosta, ali mladić ne može metlu zaustaviti jer je zaboravio čarobnu riječ koja smiruje duhove. Već je sav pokriven vodom koja neprekidno raste;

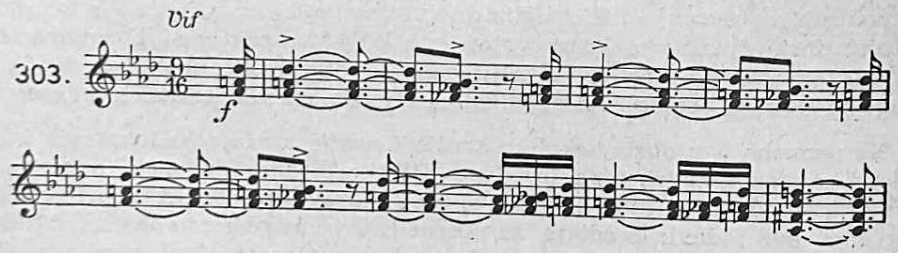
sav očajan, mladi čarobnjak dohvaća sjekiru i jednim udarcem raspolovi metlu. Ali time je upao iz zla u gore: sada oba komada bjesomučno jure i donose kablove. No u odsudnom trenutku, kad je poplava zaprijetila i mladićevu životu, pojavio se stari majstor i stišao nadnaravne sile. To djelo, napisano majstorskom rukom u arhitektonski preglednom obliku koji slijedi razvoj poetičke radnje, izgrađeno je na četiri izrazite teme, od kojih je glavna povjerena u početku fagotima:

302.



Dok je u toj temi groteskno dočarano sve brže kretanje metle u snažnom naglašavanju ritmičkog pulsa — temu zapomaganja, sasvim kontrastnu, iznose limeni instrumenti u jakim, očajničkim akordičkim potezima:

303.

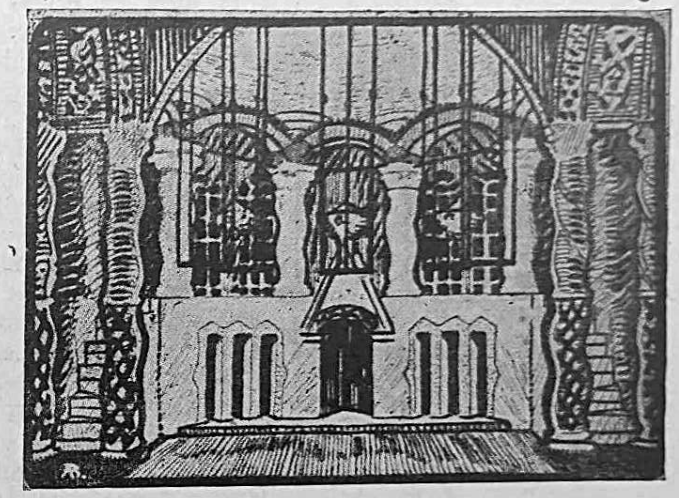


Reljefnost tema, zanimljivost zapletaja i provođenja, kongenijalno prenošenje poetskog ugođaja i nadasve blistavi kolorit Dukasova orkestra, koji je očito povezan s Berliozovim, kao i orkestrom Rimski-Korsakova, tvore od te partiture jedno od remek-djela novije francuske orkestralne muzike.

U obnovi francuske simfonije, na kojoj su uspješno radili Saint-Saëns, César Franck, d' Indy, Chausson, dao je značajan prilog i Dukas svojom trostavačnom simfonijom u C-duru, klasičnom po strukturi i jasnoći forme.

Visoko vrijedne doprinose francuskoj klavirskoj muzici dao je Dukas sonatom u es-molu i varijacijama na Rameauovu temu. Četverostavačna sonata, veoma opsežna, možda najopsežnije djelo svoje vrsti poslije Lisztove klavirske sonate u h-molu, zamišljena je i izrađena s velikim poznavanjem instrumenta i — gotovo u betovenskim tradicijama — s velikom pažnjom prema provedbama, na koje otpada najveći prostor stavaka. Veoma su značajne i Dukasove varijacije s interludijem i finalom na jedan Rameauov menuet. U nizu od jedanaest varijacija, koje odaju neobičnu živost i pokretljivost mašte, kompozitor je za svaku varijaciju izabrao po jedan fragment iz Rameauove teme u izvornom ili ponešto preinačenom obliku, čime je već unaprijed izbjegao jednoličnost.

I Dukas je poput Debussyja ostavio samo jednu operu; kao i *Pelléas i Mélisanda*, i *Arijadna i Modrobrad* djelo je istaknutog belgijskog književnika Mauricea Maeterlincka; i Dukas je izabrao radnju koja je stvorena na



Dekor za operu *Ariane et Barbe-Bleue* P. Dukasa

bogatoj simbolici. Ali — za razliku od simbolike u *Pelléasu* — *Arijadnina* je više povezana uz život, konkretnija je; manje je u njoj neodređenog, nejasnog, zamagljenog i tajnovitog. Uz to, ona je i duboko etična. *Arijadna i Modrobrad* u stvari je himna slobodi. Dok Modrobrad predstavlja tiranina, mučitelja i silnika, Arijadna je simbol želje za upoznavanjem istine i života u slobodi. U svjetlu i istini ovo odlučno žensko biće, puno povjerenja u život i budućnost, oslobađa Modrobradove žene i daje njihovu gospodaru dalekosežnu životnu pouku. Ali ni sloboda nije za svakoga. Ropske duše radije žive u prividnom blagostanju, ovisne o tuđoj volji, nego da se vedro zapute u slobodu. A takve su upravo Modrobradove žene, koje ne slijede Arijadnin poziv već ostaju u dvorcu svoga tlačitelja. Partitura te opere veoma je uspjela. Pisana rukom velikog majstora orkestra, ona sadrži niz bogatih pojedinosti, koje muzički izvrsno dopunjuju i karakteriziraju odgovarajuće odlomke radnje, kojoj Dukas prilazi temperamentom drukčijeg umjetnika nego što je bio Debussy. Šest varijacija Arijadnina motiva, što obilježuje otvaranje šestorih vrata koja priječe pristup k raskošnim i blistavim svadbenim nakitima, tajanstveni pjev pet Modrobradovih žena, koji odjekuje iz podzemlja pošto je Arijadna unatoč zabrani otvorila i sedma vrata, dramatični nastup Modrobrada, otkrivanje svjetlosti u podzemlju, prizor između ranjenog Modrobrada, kojega su svladali pobunjeni seljaci, i Arijadne i njezin konačni odlazak u slobodu; sve su to stranice koje nesumnjivo govore o velikoj stvaralačkoj snazi autorovoj i čine *Arijadnu* jednim od najvećih postignuća suvremenog francuskog opernog kazališta.

U krugu tih umjetnika osebujna je ličnost Albert Roussel (1869—1937). U njegovu životu i stvaranju značajnu je ulogu odigrala ljubav prema prirodi i osobito prema moru. On je u mlađim danima kao apsolvent pomorske akademije upoznao daleke zemlje Istoka. Dojmovi s tih putovanja duboko su mu se usjekli u srce; oni su kasnije izazvali postanak nekih njegovih radova. No u dušu mladog Roussela uvlači se uskoro uz ljubav prema prirodi i vječnoj ljepoti mora i ljubav za muziku. On napušta karijeru pomorskog oficira i u dvadeset petoj godini počinje učiti kompoziciju u Scholi cantorum kod Vincenta d' Indyja. U tom zavodu postaje 1902. i sam nastavnikom. Među njegovim učenicima bilo je nadarenih, koji su, kao Čeh Bohuslav Martinů, Švicarac Conrad Beck i Francuz Jean Martinon, stekli istaknut položaj među suvremenim evropskim kompozitorima.

U razvoju svoje umjetničke ličnosti Roussel je prošao kroz nekoliko faza. Njegov bistar, radoznao duh u neprekidnoj potrazi za preciznijim, čistijim, izvornijim izrazom sačuvao ga je od fatalnosti tuđih utjecaja, iako je i takvih bilo: najprije u formalizmu Scholae cantorum, pa onda u slobodi impresionizma, koji je u Rousselu potaknuo težnju za slobodnijim stvaranjem, ali nije mogao da sebi trajno podloži nezavisnost Rousselova umjetničkog duha. Nešto kasnije Roussel se stao zanositi smjernicama neoklasičnog strujanja, koje ga je vodilo k oživljavanju obilježja barokne muzike. Ali Roussel se nije ni tu zaustavio. Iz rijetka stapanja svih heterogenih elemenata kojima je njegova ličnost u većoj ili manjoj mjeri bila izložena izgradio je Roussel svoj vlastiti izraz: široko razgrađivanje betovenskih tradicija u znalačkoj primjeni polifonije, smjelost impresionističke koncepcije koju je Roussel na području harmonije premašio usvajajući ponekad i principe politonalnosti, pa i atonalnosti, živo pulsiranje baroknog motoričnog ritma, sve se to u Rousselovu duhu stopilo

u elemente kojima nesumjivo pripadaju značajke osobnog, novog, francuske uravnoteženosti, jasnoće i preglednosti.

Premda je razmjerno kasno počeo komponirati, Roussel je ostavio velik broj radova s najrazličitijih područja, odreda opsežnih. Kazalištu je posvetio jedno od svojih najpopularnijih djela, veoma uspjeli balet *Paukova gozba* (*Le Festin de l'Araignée*, 1912), nastao iz autorove simpatije za prirodu i životinjski svijet, ali i iz njegova etičkog poimanja života, koje je tražilo borbu protiv zla i njegovo uklanjanje. Nasuprot eleganciji, delikatnosti i sugestivnosti prizora iz toga baleta, opera-balet *Padmâvati* (1914—1918, prikazana 1923) iznosi pred gledaoca indijsku legendu o bračnoj ljubavi, vjernosti i požrtvovnosti koju smrt nimalo ne straši. Neobično zanimljiva Rousselova muzika u tom djelu izgrađena je na indijskim ljestvicama. Njegov izravni dodir s indijskim i istočnjačkim folklorom dao mu je mogućnost da ga prouči i umjesno iskoristi. Od ostalih Rousselovih kazališnih radova spomenimo balete *Bacchus et Ariane* (1930) i *Aeneas* (1935).

Na području simfonijske muzike dao je Roussel veoma značajne kompozicije. Od njegove četiri simfonije najuspjelija i najveličanstvenija je treća, u g-molu (1929—1930). Tragovi Rousselove ljubavi prema prirodi i dalekim zemljama zamjetljivi su i na tom području njegova stvaranja. Već je prva simfonija programno zamišljena; ona nosi naziv *Poema šume* (*Le Poème de la Forêt*, 1904—1906) s karakterističnim podnaslovima za svaki stavak. Trostavačna orkestralna kompozicija sa zborom *Évocations* (1910—1911) oživljuje uspomene na doživljaje s dalekih umjetnikovih putovanja. Programnog je karaktera i orkestralni scherzo *Pour une fête de printemps* (*Za jednu proljetnu svečanost*, 1919—1921). Ali što dalje, Roussel sve više napušta tlo programnosti i obraća se tradicionalnim formama. Takve su kompozicije druga (1919—1921), treća i četvrta simfonija (1934), svijetla i vedra suita (1926), koncert za mali orkestar (1926—1927), klavirski koncert (1927), sinfonietta za gudački orkestar (1934) i concertino za violončelo i orkestar (1936). Po temama iz nizozemskog folklora nastala je duhovita, briljantna *Flamanska rapsodija* (1936). Roussel je napisao niz komornih kompozicija: tri trija za različite sastave (1902—1937), *Divertissement* za flautu, obou, klarinet, fagot, rog i klavir (1906), dvije violinske sonate (1908. i 1924), izvrsno uravnotežen gudački kvartet (1932). Značajne su i neke majstorove klavirske kompozicije: *Rustiques* (1904—1906), niz slika iz seljačkog života u prirodi, sonatina (1912) i nadasve uspjela suita op. 14 (1910), u kojoj oživljuju stari francuski plesovi, ali u novoj odjeći.

Navedenim kompozicijama dodajmo i njegova vokalna djela, u prvom redu kontrapunktički bogat *Psalam LXXX* (1929) za tenor, zbor i orkestar, kao i solo-pjesme, među kojima ima pravih remek-djela (*Réponse d'une épouse sage*).

Florent Schmitt (1870—1958) zatvara krug sedmorice velikih francuskih muzičara rođenih između pedesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u razdoblju koje je Francuskoj dalo Fauréa, d' Indyja, Debussyja, Dukasa, Roussela i Ravela. Čovjek veoma opsežne kulture, ljubitelj čestih i dalekih putovanja, dobar muzički kritičar, otvoren, odrešit duh, smioni borac za istinu i ljepotu, ovaj učenik Masseneta i Fauréa pokazao je u svojim veoma brojnim djelima obilježja po kojima ga i danas nazivaju romantiča-

rom suvremene francuske muzike. Snažan, ponekad neobuzdan u svom iživljavanju, Schmitt odaje mnogostranost i elastičnost stvaralaštva, što ga podjednako osposobljuje za izgrađivanje ugođaja čas djetinjski naivnih i nježnih, čas veličanstvenih i duboko potresnih u tragici i snazi, čas privlačnih u osobinama duhovitosti i elegancije. Odavna je već utvrđeno da su njegova najjača djela balet *Salomina tragedija* (*La Tragédie de Salomé*, 1907), monumentalni *Psalam* XLVII za soliste, zbor i orkestar (1904) i divni klavirski kvintet (1908), jedan od stupova novije francuske komorne muzike. Ali uz ta tri remek-djela napisao je Schmitt više od stotinu drugih kompozicija, među kojima *Musiques intimes, Soirs, Valses nocturnes, Six pièces romantiques, Ombres, Mirages* (sve za klavir, neke naknadno orkestrirane); balete *Le petit Elfe Ferme-l'Oeil* (1924, prema istoimenom nizu četveroručnih klavirskih kompozicija) i *Oriane et le Prince d'Amour* (1938); orkestralna djela *Le Palais hanté* (prema Poeu, 1900—1904), *Antoine et Cléopâtre* (šest koreografiranih simfonijskih epizoda prema Shakespeareu, 1919—1920), *Salammbô* (šest simfonijskih epizoda za istoimeni film prema Flaubertu, 1925), *Symphonie concertante* za klavir i orkestar (1932); *Fête de la lumière* za sopran, zbor i orkestar (1937); *Sonate libre* za violinu i klavir (1918—1919), *Suite en rocaille* za flautu, violinu, violu i harfu (1934), gudački trio (1944) i gudački kvartet (1948), djelo osebujne veličine, na kojemu visok broj autorovih godina nije ostavio tragova. U godini Schmittove smrti nastala je njegova jedina simfonija.

Uz umjetnike o kojima je na predašnjim stranicama bilo govora djelovali su i mnogi drugi francuski kompozitori, od kojih moramo nekolicinu ovdje spomenuti.

Maurice Emmanuel (1862—1938) podjednako je značajan kao muzikolog i kao kompozitor, iako ga ljubitelji muzike više poznaju po njegovim muzikološkim radovima (*Histoire de la langue Musicale*, 2 sveska, 1911, novo izd. 1951). U red značajnijih djela toga umjetnika idu dvije simfonije (1919. i 1935), *Predigra veseloj priči*, *Poema o Rhôni*, šest klavirskih sonatina, sonata za violončelo i klavir, sonata za klarinet, flautu i klavir, dvije opere: *Okovani Prometej* i *Salamine* (1929) i zbirka *Trideset burgundskih popjevaka*. — Albéric Magnard (1865—1914), herojska žrtva prvog svjetskog rata, poklonik Francka i Wagnera, stvarao je na području orkestralne, komorne i kazališne muzike. Napisao je četiri simfonije, *Himnu prirodi* za orkestar, kvintet za klavir i duhačke instrumente, gudački kvartet, klavirski trio, sonate za violinu i klavir i za violončelo i klavir. Ostavio je i više klavirskih kompozicija i popjevaka. Njegove opere (*Yolande*, 1892, *Guercoeur*, 1904, *Bérénice*, 1911) imaju scenskih nedostataka. — Fauréov učenik Charles Koechlin (1867—1950) nije samo kompozitor velikog broja djela iz kojih izbija lakoća u iskorištavanju svih tekovina suvremene evropske muzike; on je i vrstan teoretičar. Tom području pripadaju njegovi radovi *Traktat o instrumentaciji* (4 sv.), *Traktat o harmoniji* (3 sv., 1927—1928), opsežna i bogata studija o modernoj harmoniji u Lavignacovoj enciklopediji, rasprava o kontrapunktu, biografije o Debussyju i Fauréu. Za orkestar je među ostalim napisao *Godišnja doba*, *Sunce i ples u šumi*, *Poema džungle*, simfoniju, simfonijsku pjesmu *Berba*; komornom području pripadaju četiri gudačka kvarteta i niz sonata za različite sastave (gudački i duhački solo-instrumenti s klavirom). Ostavio je i više klavirskih djela (sonatine, pastorale), popjevaka, većih zbornih kompozicija tipa kantate i oratorija (*L'Abbaye*), *Tri korala* za orgulje i orkestar i dva baleta. — Henry Busser (1872), podrijetlom Švicarac, bio je također kraće vrijeme Franckov učenik. Izvrstan orguljaš, dobar dirigent i nastavnik za kompoziciju na pariškom konzervatoriju, Busser je u svojim djelima pokazao mnogo smisla za jasnoću strukture, za jednostavnost i čistoću melodijske linije. Komponirao je uspjela scensko-muzička djela (*Colomba*, 1920; *Les Noces Corinthiennes*, 1922; *La Pie borgne*, 1929; *Roxelane*, 1948; *Le Carosse du Saint-Sacrement*, 1948; *La Vénus d'Ille*, 1963, komična jednočinka *Diafoirus*, 1963), kantate (*Amadis de Gaule*, *Antigone*), orkestralne kompozicije (*A la Villa Medicis*, uvertira

Minerve, *Le sommeil de l'enfant Jésus*, dvije suite za mali orkestar), djela za orgulje i dr. — Jean Jules Roger-Ducasse (1873—1954), Fauréov učenik, sačuvao je u svojim djelima obilježja umjetnosti svoga učitelja: otmjenost, lakoću, eleganciju i umjerenost, ali je kasnije i suviše osjetio blizinu Debussyjeva impresionizma. Bio je inspektor za pjevanje u pariškim školama. Njegovi su najveći uspjesi *Francuska suita* za orkestar (1909) i balet *Orfej* (1914). Uz to je napisao i druge kompozicije za orkestar (*Mala suita*, *Proljetni nokturno*), komičnu operu *Cantegrill* (1931), *Zabavne varijacije na ozbiljnu temu* za harfu i orkestar, klavirski kvartet, gudački kvartet, klavirske kompozicije (među njima i didaktičke) i zborove. — Gustave Samazeuilh (1877), Dukasov i d'Indyjev učenik, muzički kritičar, uspio je osobito u orkestralnim kompozicijama (*Étude Symphonique*, *La Nef*, *Naïades au soir*, *Le Sommeil de Canope*, *Nuit*). Pisao je i za klavir (*Pjesma mora*), i za glas, a dao je i komornih radova (gudački kvartet, violinska sonata). — Fauréov učenik Louis Aubert (1877) istakao se osobito svojom izvrsnom komičnom operom *Plava šuma* (*La Forêt bleue*, 1904—1910). Pisao je orkestralne kompozicije (veoma uspjela *Habanera*, *Les Saisons*, *Offrande*), dobre popijevke (*Poèmes arabes*) i klavirske kompozicije (ciklus *Sillages*, *Mala suita*, *Fantazija za klavir i orkestar*). — D'Indyjev učenik Déodat de Séverac (1873—1921) cijeloga je života osjećao povezanost s prirodom i ljudima svoga kraja, tople i svijetle Provanse. Svježina, živopisnost, slikovitost, neposrednost i iskrenost odlike su toga izvornog melodičara, koji je kao malo koji njegov zemljak znao tonovima izraziti mediteransku dušu Provansalca, sjaj i svjetlo provansalskog kraja, živahnost, bezbrižnost i neobuzdano veselje njegovih stanovnika. Séverac je najzanimljiviji i najprivlačniji u svojim klavirskim kompozicijama, među kojima su *Le Chant de la terre* (*Pjev zemlje*), *En Languedoc*, *En Cerdagne*, *Sous les lauriers roses*, *En vacances* i *Baigneuses au soleil*. Napisao je i opere *Le coeur du Moulin* (*Srce mlina*, 1909) i *Les princesses d'Hokifari* (neizv.), zatim orkestralna djela (simfonijske pjesme *Nymphes au Crépuscule*, *Les Grenouilles*) i više popjevaka. Obrađivao je i narodne pjesme. — André Caplet (1879—1925), čuven kao dirigent, pisao je orkestralne kompozicije (*La Masque de la Mort Rouge*, *Epiphanie* s violončelom solo), komorna djela, pjesme, crkvene radove. Jedna od njegovih najpoznatijih i najuspjelijih kompozicija je ciklus *Le Miroir de Jésus* (1923) za gudački kvintet, harfu i tri ženska glasa. — Poput Séveraca i Joseph Canteloube (1879—1957) pjeva o svojoj zemlji i njenim ljudima, o njenoj prošlosti i sadašnjosti. U njegovim djelima živi Auvergne i njezin folklor. Takva su mu djela za kazalište: nagrađena opera *Le Mas* (1910—1913, izv. 1929) i opera *Vercingétorix* (1933), u kojoj su prvi put upotrijebljeni električni muzički aparati za stvaranje posebnog ugođaja. Takve su i njegove orkestralne kompozicije (*Vers la princesse lointaine*, *Poème héroïque*, *Lauriens*) i vokalne (*Au Printemps*, *Chants d'Auvergne*). Pisao je i klavirska djela te je harmonizirao i izdavao zbirke narodnih napjeva, o kojima je i pisao. — Philippe Gaubert (1879—1941) bio je izvrstan flautist, dobar dirigent i orkestrator. Uspjeliji su od opernih radova (*Sonia*) njegovi baleti (*Alexandre le Grand* i osobito *Le Chevalier et la Damoiselle*, 1941); napisao je niz simfonijskih pjesama (*Fresques*, *Les Chants de la mer*, *Au pays basque*, *Les Chants de la terre*), simfoniju i više popjevaka. — Désiré Émile Ingelbrecht (1880—1965) više je poznat kao dirigent nego kao kompozitor. On je postao čuven kao interpretator Debussyjeve muzike. Pisao je scenska muzička djela (balet *El Greco*) simfonijsku muziku (*Marine*, *Automne*, *Rhapsodie de printemps*, *Sinfonia breve*, *Le Diable dans le Beffroi*), klavirske kompozicije (*Nursery*), popijevke i komorne radove. Zanimljivi su njegovi memoari koje je izdao 1947. pod nazivom *Mouvement contraire, souvenirs d'un musicien*. Plod njegova dugogodišnjeg iskustva je i knjiga *Le chef d'orchestre et son équipe* (1949). — Paul Le Flem (1881), zborovođa čuvenog pjevačkog udruženja Chanteurs de St. Gervais, nastavnik za kontrapunkt (Schola cantorum) i muzički kritičar, napisao je nekoliko uspjelih klavirskih kompozicija (*Par landes*, *Par grèves*, *Le chant des genêts*), više simfonijskih djela (simfonija *La voix du large*) i komornih radova (klavirski kvintet, violinska sonata), opernu priču *Aucassin et Nicolette* (1908), jednočinku *Le Rossignol de Saint-Malo* (1939) i operu *La Magicienne de la Mer* (1954).

X

MUZIČKA KULTURA NAŠEG VREMENA

UVOD

Moramo započeti s jednim nužnim objašnjenjem. Mi smo XX st. već spominjali. Mnogi muzičari čiji smo lik i djelatnost već prikazali živjeli su i stvarali duboko u prvoj polovini XX st. Ali kontradikcija koja kao da nastaje između te činjenice i naslova ovog poglavlja samo je prividna. Kompozitori o kojima smo dosad govorili ne služe se u svojim djelima (osim rjeđih izuzetaka) muzičkim jezikom koji na sebi nosi oznake onih izrazito novih, još nikad upotrijebljenih i neiskorištenih elemenata muzičkog izražavanja, koji muzici XX st. — ma kako nejedinstvena i šarolika izgledala u cjelini — ipak daju osebujnu boju. Osim toga, umjetnički govor koji smo nazvali muzikom XX st. nije se počeo razvijati baš 1900. godine. Njegova pojava pada u godine koje su neposredno prethodile prvom svjetskom ratu. To znači da ćemo na slijedećim stranicama, kad budemo govorili o predstavnicima nove muzike našeg stoljeća, redovito (iako ne uvijek) nailaziti na umjetnike rođene osamdesetih godina, pa i znatno kasnije. A pod XX. stoljećem razumijevat ćemo uglavnom razdoblje od prvog svjetskog rata do danas.

Ali pogled na razvoj suvremene muzičke umjetnosti pokazuje jednu značajnu činjenicu. U tom se razdoblju, naime, zamjećuju dva vremenska odsjeka, od kojih je svaki na svoj način unio nove, revolucionarne tekovine u muzičku izražajnost. Nakon pripremnih godina, koje su prethodile prvom svjetskom ratu i donijele prve rezultate novih, neslućenih sloboda i postupaka, suvremena je muzika u vremenu između dva rata izvršila prvi veliki prodor u svjetsku muzičku javnost i temeljito izmijenila izgled evropske i izvanevropske muzike. Drugi značajni odsjek započeo je u godinama iza drugog svjetskog rata. Mlada evropska avangarda ide tada dalje u traganju za novim sredstvima izražavanja i vrši nove, revolucionarne zahvate, koji zadiru u samu suštinu muzičke umjetnosti. Koliko je u tim nastojanjima zdravog a koliko pomodarskog i dekadentnog, pokazat će budućnost.

Prva polovina XX st. završena je i već smo prilično zakoračili u drugu. Više od šezdeset godina stvaralačkog napora i nastojanja nanizalo se u nezadrživu toku vremena. Brojna su i borbena bila ta nastojanja, često tvrdoglavo uporna u obrani i propagiranju, u rušenju starog i podizanju novog, u izazivanju i napadanju. I baš to: dinamičnost u podizanju i obaranju novih

hramova, sukobljavanje pogleda i smjernica, kolebanje i vrludanje između oštrih oprečnosti, jurnjava za novim po svaku cijenu — baš to je ono što nam se čini neobično značajnim za naše stoljeće, ono što mu, makar iz ovako malene, još nedovoljne historijske i vremenske perspektive, udara pečat bujnosti, šarenila, heterogenosti, koja je u punoj mjeri zamjetljiva i u njegovim muzičkim manifestacijama.

Koliko li se prva polovina XIX st. razlikuje od prvih pedeset godina našeg stoljeća! Ne mislimo time samo na krupna imena kompozitora prošlog stoljeća, već prije svega na njegovu homogenost, jedinstvenost umjetničkog izraza. Devetnaesto je stoljeće doista u svojoj prvoj polovini donijelo mnogo novog i dotad nepoznatog, prekinuvši s mnogim naslijeđenim tekovinama, postupcima i formulama umjetničkog izražavanja na području muzike. Borbenosti ni njemu nije nedostajalo. Ali svi njegovi napori i nastojanja nalazili su jedinstveno tlo za svoje iživljavanje: teren opće romantičke koncepcije života i svijeta, mišljenja i stvaralaštva. Zreli Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, mladi Liszt i Wagner, Glinka, predstavnici operne muzike u Italiji i Francuskoj, svi su oni u većoj ili manjoj mjeri uklapali svoje stvaranje u jedinstven, posvuda srodan okvir romantičkog gledanja, koji je uključivao obje krajnje tačke romantičkog svijeta: oštro, nasrtljivo i odvažno propagiranje novih ideja i povučenu, melankoličnu pasivnost.

Što zamjećujemo — nasuprot toj homogenosti stvaralaštva — u minulim decenijama našeg stoljeća?

Bujna dinamika života i zbivanja u tom razdoblju, dva dalekosežna, golema svjetska sukoba, koja su se poput oštrih, grubih klinova duboko zarinula u odnose među ljudima, narodima, državama, zaoštravanje socijalnih problema i nove mogućnosti da se o njima raspravlja i da se rješavaju; golem napredak tehnike i utjecaj ritmike strojeva i mehanizacije; internacionalističko niveliranje i njemu nasuprot stvaranje na temelju i u duhu narodnih umjetničkih tvorevina — svi su ti faktori i mnogobrojnošću i međusobnim oprečnostima nužno uvjetovali heterogenost i šarenilo umjetničkog stvaralaštva XX st., koje se jasno ocrtalo i na području muzike.

Na muzičkoj pozornici Evrope nanizalo se u toku posljednjih šezdeset godina mnogo htijenja: nakon brutalnosti *verizma*, koji je potkraj prošlog stoljeća prodro na evropsku pozornicu, naslijedilo je naše stoljeće i *impresionizam*, a zatim je izbio na čelo evropskog stvaralaštva atonalni *ekspresionizam*, proglašujući punu slobodu umjetničke fantazije, fiksiranje umjetnikova doživljavanja bez ikakva obzira na logičnost u odnosima između umjetnikovih vizija i stvarnog svijeta, bez imalo nastojanja da se u umjetničkom djelu i dalje poštuje vanjski i unutrašnji izgled životnih pojava. Nakon privremenog zastranjenja u *futurizam*, koji je zagovarao »bruitizam« (franc. bruit = šum), muziku šumova i motora, ali nije imao znatnijeg utjecaja na razvoj muzike, novo je gledanje izbilo na površinu, staloženije i sređenije. Pod geslom »vraćanja k Bachu«, k baroku, služeći se krilaticom *neoklasicizma* ili čak *neobaroka*, pristaše tog pravca stavljale su tekovine suvremene evropske muzičke tehnike u službu linearnosti nove polifonije i, nadasve, nove motoričnosti, koja je karakteristična kako za Bacha i barok, tako i za naše vrijeme. Ali u mnogo slučajeva djela neoklasičkog smjera nisu odmakla dalje od pukog formalizma i bezidejne igre tonova. Usporedo s neoklasicizmom drugi su pravci, nimalo srodni, pridonijeli na svoj način većoj šarolikosti i dinamičnosti evropskog muzičkog života: dok su *dode-*

kafonički konstruktivizam i *serijelnost* pokušali na potpuno nov način organizirati tonsku građu služeći se načelima jednog novog sustava komponiranja, koji je imao proizvesti dvije revolucije u razvoju evropske muzike, jednu iza prvog a drugu iza drugog svjetskog rata — stari *nacionalni smjer*, koji su kod slavenskih naroda inaugurirali u prošlom stoljeću velikani ruske i češke muzike, obnovio je nekadašnju snagu i postao novim ciljem mnogim, pretežno slavenskim kompozitorima. Preuzimajući njegove prijašnje značajke: iskorištavanje folklora kao cjeline, naglašavanje kolorita, stvaranje na programnoj osnovi, oni su ga pokušali proširiti unoseći u nj novu komponentu: odražaj novijih presudnih zbivanja iz života naroda, povezanih uz značajne ličnosti a i uz preobrazbu životnog ustrojstva.

U tom gustom sklopu strujanja i smjernica sve su se jasnije u toku vremena ocrtavala dva gledišta, koja su velikom broju djela suvremene muzike udarila svoj pečat. Ta se gledišta nalaze u oštroj međusobnoj suprotnosti: dok jedno traži da muzička umjetnost crpe svoju sadržajnost iz bogatstva životnih zbivanja i pojava, drugo je često pretvara u besadržajnu igru, u arabesku, u goli tonski efekt, u apstrakciju forme. Rezultati toga naziranja, udruženi s posljedicama golemog ali ne uvijek i zdravog obogaćenja muzičke tehnike, očitovali su se u izoliranju muzike, koja često postaje pristupačna samo uskom krugu upućenih i fanatika.

Ovo uvodno poglavlje u muziku XX st. ima i jedan specifičan zadatak. Njemu nije jedina svrha da upozori na bujnu, šaroliku dinamičnost našeg vremena. Ovo poglavlje mora odgovoriti i na niz pitanja pred kojima mnogi ljubitelj muzike bespomoćno stoji jer im ne zna rješenja, a možda nije s njima još ni došao u dodir.

Već smo naglasili da je evropska muzička tehnika u svom razvoju prešla u toku našeg stoljeća doista golem put i osvojila područja koja su XIX st. bila potpuno nepoznata. Taj dugi prevaljeni put donio joj je niz novih tekovina, koje se odnose na sve ogranke muzičke kompozicije. Harmonija, kontrapunkt, forme, instrumentacija — ništa nije ostalo onakvo kakvo je nekada bilo. Stvoreni su novi izrazi, koji se odnose na nova tehnička ostvarenja, razvila se nova terminologija, s kojom upućeni lako barataju, ali pred kojom mnogi zastaju jer im je sasvim ili djelomično nepoznata.

Stoga nam se činilo umjesno da uvodni karakter ovih stranica naglasimo što iscrpnijim objašnjenjem novih tehničkih pojava, postupaka i izraza u raznim ograncima muzičke umjetnosti.

Slušajući i analizirajući djela iz suvremenog muzičkog stvaralaštva i uspoređujući ih s kompozicijama iz prošlog stoljeća, naići ćemo na krupne razlike. Ustanovit ćemo prije svega novu upotrebu disonance. Disonanca se potpuno oslobodila, osamostalila, i osvajanje njezine pune slobode zapravo je najznatnija tekovina muzike našeg vremena u kojoj disonanca vlada u punom smislu te riječi. Sklopovi sastavljeni od različitih i brojnih disonantnih zvukovnih elemenata, koje više ne možemo zvati akordima jer im struktura sasvim proturječi ustaljenom, tradicionalnom pojmu suzvuka, već su odavna uobičajeni u novoj muzici. A tamo gdje kompozitori još uvijek poštuju okvire tonaliteta, zamjećuje se nastojanje da se tonalitet proširi ubacivanjem njemu stranih elemenata te da se velikom brzinom i lakoćom prijeđe iz jednog tonaliteta u drugi i tako pridonese što bogatijem životu harmonijske pozadine. Neograničena vladavina disonance imala je i jednu drugu posljedicu: mnoge mekše disonantne sklopove uho danas ne osjeća

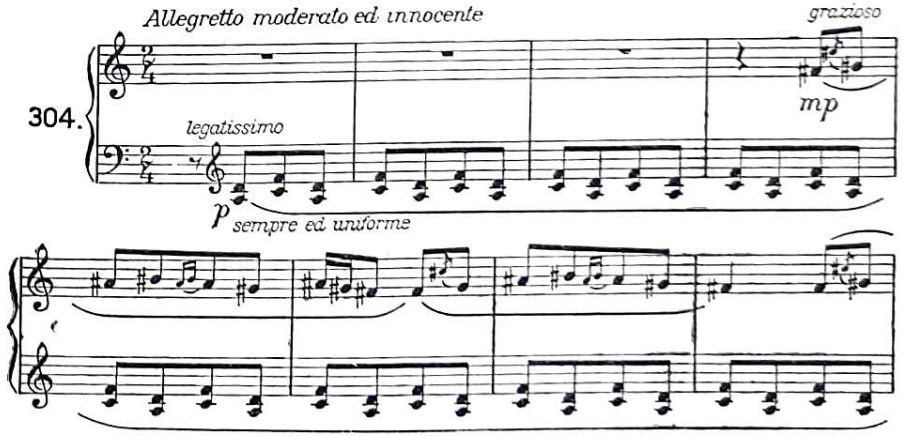
onako i onoliko disonantnima kako bi ih bile osjetile generacije iz XIX st. Ritmika je postala mnogo složenija, slobodnija, izmijenio se i izgled muzičke forme; instrumentacija nije ni izdaleka onakva kakvom su se služili kompozitori kasne romantike. Uz to, može se reći da se u muzici našeg vremena uglavnom provodi obnova polifoničkog muzičkog izražavanja. Linearnost muzičke koncepcije stekla je nov ugled i cijenu. U primjeni polifoničkog koncipiranja ostvaruju mnogi suvremeni kompozitori svoje antiromantičke, »antidionizijske« težnje za oblikovanjem jasnog, »apolinskog« poretka i reda u strukturi muzičkog djela. Avangardno krilo današnjih mladih kompozitora ide još dalje: negira suštinske elemente na kojima se muzika dosad izgrađivala i traži nove putove i nove izvore zvuka. Od radikalnosti njihovih zahvata nije ostala pošteđena ni tradicionalna notacija.

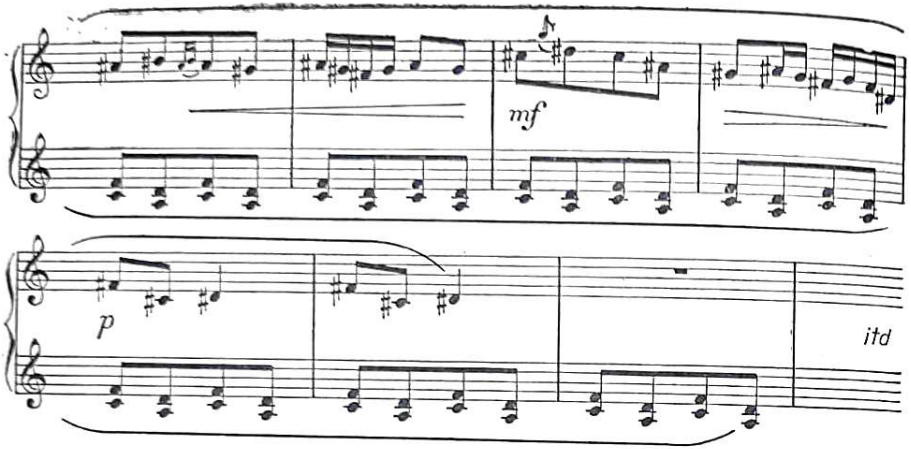
O svim tim kao i o nekim drugim pojavama suvremenog muzičkog života željeli bismo sada govoriti opširnije i iscrpnije.

1. U području novog značenja i primjene disonance susreće se već odavna nekoliko naziva za nove izražajne mogućnosti muzičke umjetnosti. Ti se nazivi uglavnom svode na slijedeće: politonalnost, atonalnost, dodekafonija, serijelnost, punktualizam, aleatorika.

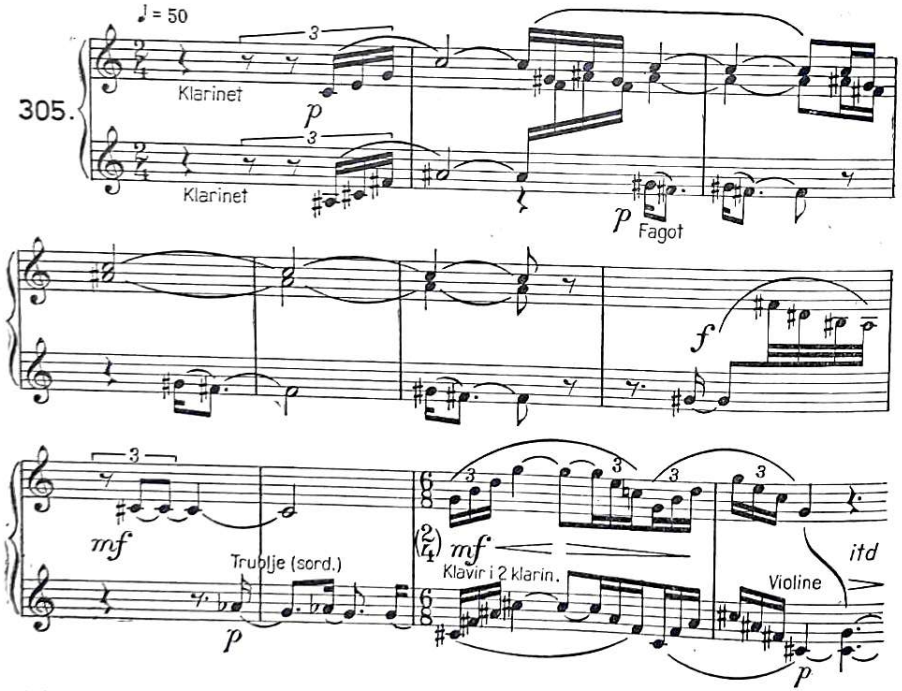
Što znači izraz *politonalnost?* — Istodobno suprotstavljanje dviju ili više tonalnosti; istodobno zvučanje dviju ili više melodija, od kojih je svaka u drugom tonalitetu. Kad nekoliko takvih melodija zajedno zazvuči, razumljivo je da moraju nastati brojni i reski akustički sukobi. No u primjeni politonalnih postupaka najčešće se radi o istovremenom zvučanju dvaju različitih više ili manje međusobno udaljenih tonaliteta, čime nastaje tzv. *bitonalnost.* Politonalnost, odnosno bitonalnost, javlja se svakako i onda kad se ne radi o dvije ili više melodija u različitim tonalitetima koje u isto vrijeme zvuče, već kad se kompozitor ograniči na melodiju i njezinu pratnju koja nije u tonalitetu melodije.

Takav je slijedeći primjer uzet iz klavirskog ciklusa *Jedanaest dječjih kompozicija,* čiji je autor talijanski kompozitor Alfredo Casella. U prvom odlomku ovog djela, nastalog 1920, kojemu je autor dao naziv *Preludij,* susrećemo oštro naglašenu bitonalnost. Dok lijeva ruka stalno izvodi elemente četverozvuka *d-f-a-c,* koji pripada području d-mola, odnosno F-dura, desna ruka donosi melodiju u Fis-duru s lidijskom povećanom kvartom (*his*). Pred nama je čista bitonalnost, veoma opora i reska:

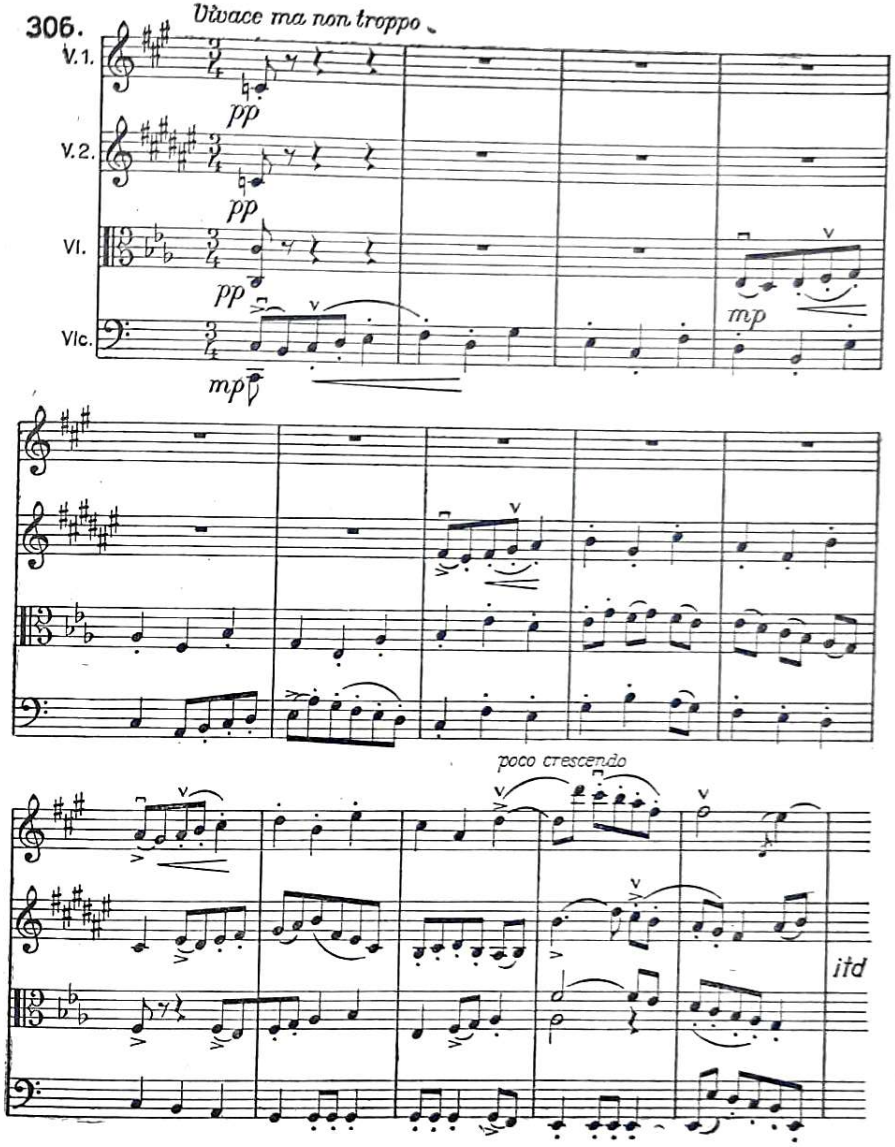




Poznat i često citiran primjer za bitonalnost, veoma izrazitu i sugestivnu, susrećemo u baletu *Petruška* (1911) Igora Stravinskog, gdje je druga slika dobrim dijelom koncipirana u osebujnom suprotstavljanju i stapanju Fis-dura i C-dura. Na bojama klarineta, pa fagota i, kasnije, sordiniranih trubalja i klavira razvija se ovakav odlomak, čije puno djelovanje dolazi do izražaja tek u cjelovitosti dekora, plesača i orkestra:



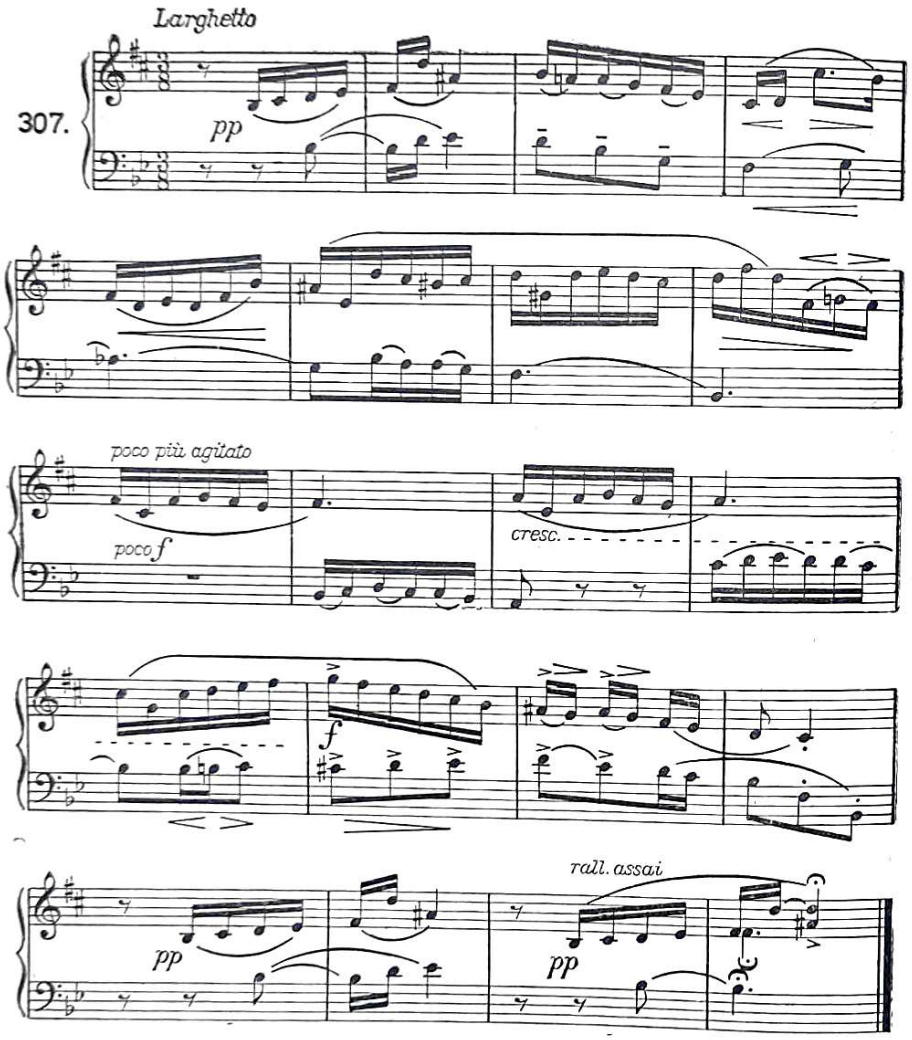
Mnogo složenija politonalnost javlja se u finalu gudačkog kvarteta poljskog kompozitora Karola Szymanowskog; u tom djelu, komponiranom 1917, finale je fugiran; na politonalnost smjesta upućuju različiti predznaci u pojedinim dionicama:



Politonalnost najuvjerljivije djeluje u bitonalnosti, tj. u istovremenom nastupanju dvaju tonaliteta. Tada je moguće njenom povremenom upotrebom postići nove i izrazite dojmove, osobito ako oni služe tumačenju i profiliranju kakve scenske radnje, u baletu ili operi.

Završimo ovih nekoliko redaka posvećenih politonalnosti jednom kratkom i lakom bitonalnom klavirskom kompozicijom njemačkog kompozitora L. Windspergera (iz zbirke *Kleine Klavierstücke* op. 37, sv. I). Desna ruka svira u h-molu, a lijeva u B-duru. No unatoč tome što je disonantnost tonaliteta jako naglašena, jer ih dijeli razmak od svega polustepena, zvukovni

dojam kompozicije više je neobičan nego neugodan (ne zaboravimo da je ton *b*, enharmonijski tumačen, zapravo *ais*, tj. vođica u h-molu, i da je time postavljen neke vrsti most između oba tonaliteta). Malo uživljavanja u način izražavanja ovakve, umjerene politonalnosti pripomoći će da se bolje uoče njezine mogućnosti, koje u danom trenutku, podesno iskorištene, mogu doista obogatiti djelovanje muzičke umjetnosti:



U vezi s politonalnošću treba spomenuti i izraz *poliharmonija*, jer je s njom u izvjesnom smislu srodan. Poliharmonija označuje ne samo istodobno zvučanje dviju melodija u različitim tonalitetima nego i njihovih harmonija. Dakle, uz te melodije slušamo i akorde kojima su obje harmonizirane.

2. Dok politonalnost vuče korijen iz dijatonike, na poseban način primijenjene, *atonalnost* se razvila iz kromatike, koja je već u kasnoj romantici postajala sve bogatijom i složenijom, prijeteći jedinstvu tonaliteta. Sve češća i gušća kromatika potiskivala je u pozadinu značenje temeljnih tonova ljestvica, iz čijih međusobnih odnosa i povezanosti s tonikom i nastaje pojam tonaliteta. Takva kromatika, koju je subjektivizam kasne romantike doveo do hipertrofije (pomislimo samo na Wagnerova *Tristana*), počela je postepeno nivelirati odnose između svih 12 tonova u ljestvici. Trebao je samo još jedan zahvat, pa da se izbriše i sam pojam tonaliteta. Arnold Schönberg, prvi pobornik atonalnosti (izraza kojim se on sam nije, doduše, nikada služio), učinio je taj korak. Njegove tri klavirske kompozicije op. 11, iz 1908, ne poznaju više tonalnih veza ni u vertikalnom ni u horizontalnom smjeru.

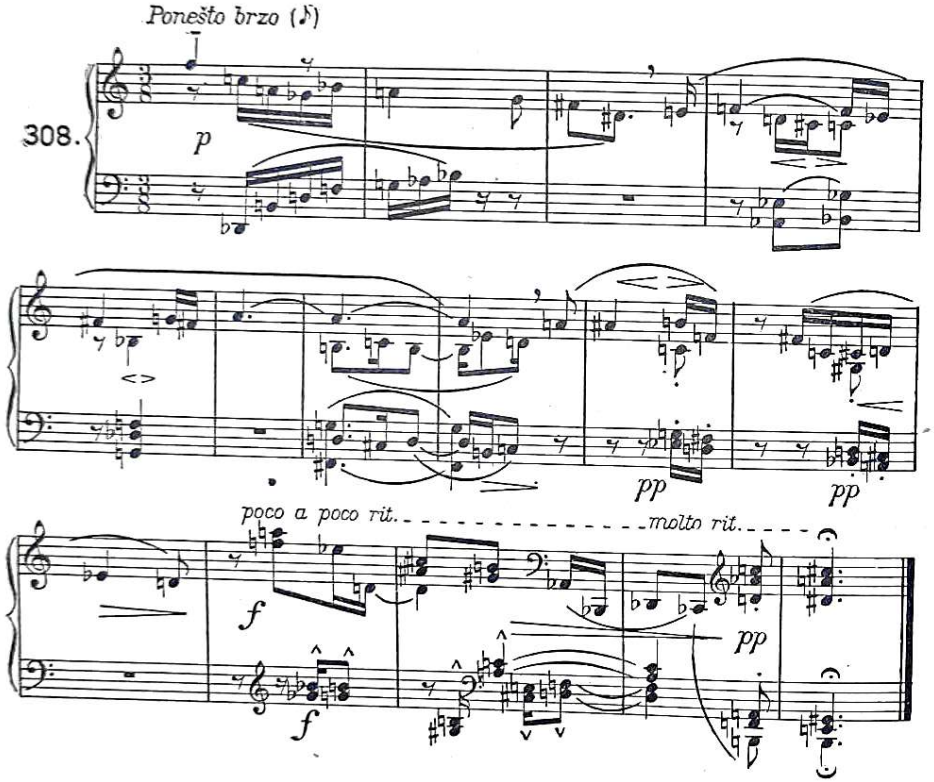
Kako se u umjetničkoj praksi očitovao taj novi stav, uz koji je pristao priličan broj evropskih, i to pretežno zapadnoevropskih kompozitora?

U analizi umjetničkog govora muzičkog djela klasično-romantičkih obilježja redovito nalazimo — uz druge elemente — na dvije komponente, jednu vertikalnu a drugu horizontalnu, koje se u mnogo čemu međusobno dodiruju, prožimaju, uvjetuju. Horizontalna komponenta omogućuje uvid u melodijske osobine muzičkog djela, u njihov karakter, tonalitet, povezanost s durom i molom ili sa starocrkvenim, odnosno narodnomuzičkim tonalitetima. Ta nas komponenta nadalje upućuje u eventualno postojanje dviju ili više usporednih melodičkih linija, ona nam, dakle, govori i o polifonom ustrojstvu kompozicije. Pri analizi će ona otkriti i osobine ritmičke podloge, a i formalne okosnice. Vertikalna komponenta drukčije je naravi. Ona dopunjuje ono što smo analizom horizontalne komponente doznali, jer iznosi suzvuke, akorde, skupine tonova koji istodobno zvuče, te ih postavlja u vezu s već ustanovljenim osobinama tonaliteta, određujući i njihovu više ili manje bogatu modulatornu putanju, koja uvjetuje napuštanje osnovnog tonaliteta i naknadno vraćanje k njemu.

Što će nam dati analiza tih dviju komponenata u atonalnom djelu? Kako se i iz samog izraza »atonalan« razabira, takva analiza u prvom redu neće moći ustanoviti u kojem je tonalitetu dotična kompozicija (atonalan znači koliko i netonalan). Pojam tonaliteta je u atonalnom muzičkom djelu suvišan i nepotreban. A što bismo s njime i započeli u kompoziciji u kojoj je svaki ton ravnopravan svakom drugom tonu, u kojoj nema tonike ni dominantnih ili subdominantnih odnosa! To drugim riječima znači da će nam analiza horizontalne komponente otkriti da u atonalnom djelu bilo koji ton može slijediti za bilo kojim drugim. A tako i jest. U atonalnosti nema uporišta, nema čvršćih tačaka o koje će se melodički tok moći opirati. Sve je u njoj nepredviđeno, vidljivog cilja kome tonovi u svom odmjenjivanju teže nema, postoje samo »stalni prijelazi u nove prijelaze«. Ali što otuda slijedi kad pokušamo izvršiti i analizu vertikalne komponente? Slijedi, što je posve razumljivo, da nećemo naći ni traga tradicionalnim akordijskim shemama bilo kojeg tipa. Zvukovni konglomerati, koje okomitim seciranjem ipak možemo dobiti, nisu ni po čemu slični akordima, već predstavljaju sasvim slobodan sklop tonova koje ne vežu nikakvi unaprijed određeni međusobni odnosi. Oni su često rezultat susreta vodoravnog kretanja pojedinih dionica, pri čem oporost disonance snažno izbija. A ako se radi samo o jednoj izrazitoj melodijskoj dionici, kompozitor takve sklopove, koji dobivaju karakter pratnje, stvara potpuno slobodno.

Atonalni stil ilustrirat će ova kratka kompozicija A. Schönbega, koja pripada njegovoj zbirci *Šest malih klavirskih kompozicija* op. 19, iz 1911. (navedimo uzgred da kratkoća, sažetost atonalnih kompozicija iz prve faze razvoja nije slučajna; ako nisu povezane uz tekst koji svojom duljinom uvjetuje i njihovu, kompozicije tog novog stila morale su biti kratke: tradicionalna funkcionalna harmonija bila je napuštena, a s njom dobrim dijelom i forma koja je svoju prostornost u mnogo čemu crpla iz odnosa teme i harmonijske okosnice: iz učvršćivanja jednog tonaliteta i prijelaza k drugom — koji je također trebalo učvrstiti — iz više ili manje razvijenih modulacijskih krugova, nakon kojih je trebalo ponovo uvesti i učvrstiti početni tonalitet itd.):

308.



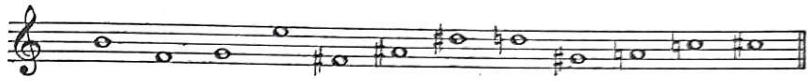
3. Ostvarivši prodor atonalnosti u evropsku muziku, Schönberg je otišao i dalje. Počeo je uviđati da bi u izvjesnu anarhičnost atonalnog načina komponiranja trebalo unijeti više reda i preglednosti. Godinama je o tome razmišljao dok najzad nije pronašao i izgradio tzv. *dvanaesttonski* ili *dodekafonički* sistem, koji predstavlja osebujnu organizaciju atonalne građe. Taj ćemo sistem pokušati objasniti uz pomoć nekoliko primjera.

Što čini dodekafoničar prije nego što počne komponirati? On uspostavi redoslijed od 12 tonova, *dodekafoničku seriju* u kojoj su upotrijebljeni svi tonovi ljestvice. Tu seriju sastavlja slobodno, po vlastitom ukusu.[160] To će

[160] Pri tom se ipak mora pridržavati nekih propisa: treba npr. izbjegavati uzastopne terce, jer bi u simultanom zvučanju mogle formirati kvintakorde klasičnog tipa, kojima u dodekafoničkoj kompoziciji zaista nije mjesto.

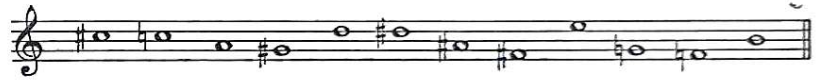
biti baza, temelj njegova rada. Komponirajući, on će upotrebljavati te iste tonove u *istom redoslijedu;* novo će biti zapravo to što će tim unaprijed nanizanim tonovima davati uvijek nove ritmičke vrijednosti. On smije svaki zadani ton iz serije upotrijebiti za oktavu više ili niže; može ton ponoviti, može ga enharmonijski zapisati. Ali da kompozitor ne bi ipak bio previše skučen u izboru tonskog materijala, on iz zadane serije može dobiti još tri druge serije. Evo kako. Slijedeću seriju (uzimamo je iz Schönbergovih *Varijacija za orkestar* op. 31):

309.



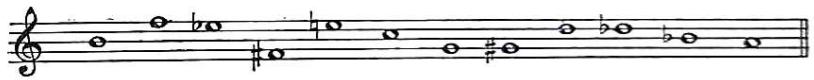
kompozitor može obrnuti čitajući je zdesna nalijevo. Dobit će tada ovakav niz:

310.



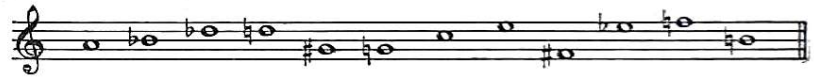
Ali on može dobiti i treći niz, ako se zaputi od prvog tona zadane serije, s tim da promijeni pravac svim intervalima, preobraćajući silazne u uzlazne, a uzlazne u silazne. Eto mu tada na raspolaganju još jedne serije:

311.



Naposljetku, on može i ovaj niz obrnuti:

312.



Pomoću tih triju navedenih postupaka svaka zadana serija može dobiti četiri različita izgleda. No budući da se svaka od te četiri serije može transponirati za bilo koji ton dvanaesttonske ljestvice, dakle svega jedanaest puta, izlazi da kompozitor može u stvari raspolagati sa 48 serija!

Time što muzičar daje uvijek nove ritmičke vrijednosti svojoj seriji, odnosno serijama, on zapravo varira zadanu tematsku podlogu na sve novije načine, pa je varijacioni princip glavni princip dodekafoničkog komponiranja. No time što kompozitor svakoj dionici podaje izrazitu ritmičku fizionomiju varirajući i oživljujući ukočenost zadanog niza, on uspostavlja i samostalnost svojih dionica. Ne može se, doduše, reći da primjena dodekafonije onemogućuje koncepciju melodije i pratnje (jedan će nam primjer doskora to posvjedočiti), ali dodekafonija pretežno razvija linearnost, polifoničnost. A kako će dodekafoničar oblikovati pratnju jednoj melodiji ako mu je to potrebno? Njemu će zadana serija pružiti materijal i za pratnju. Tonovi koji se u melodiji čuju jedan za drugim, čut će se u pratnji jedan pod drugim, tj. istodobno.

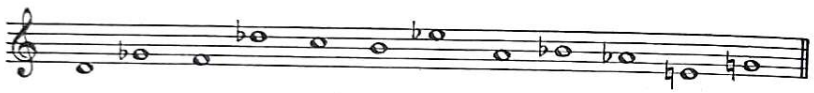
Što se tiče postupaka sa serijom, kompozitor ne mora uvijek iskorištavati čitav niz u cjelini, već ga može podijeliti na dva, tri dijela i njih uzeti za temelj svog djela.

Promatrajući dodekafonički sistem u cjelovitosti njegovih postupaka bilo u horizontalnom, linearnom ili vertikalnom pravcu, bilo u oba smjera zajedno, dodekafoničari ukazuju na čvrsto jedinstvo, koje se ostvaruje posvudašnjom, neprekidnom prisutnošću cjelokupnog upotrijebljenog tonskog materijala, koji se u jeziku dodekafoničara naziva *kromatskom totalnošću.*

To su temeljne smjernice dodekafonije. Osvijetlimo ih sada s nekoliko primjera.

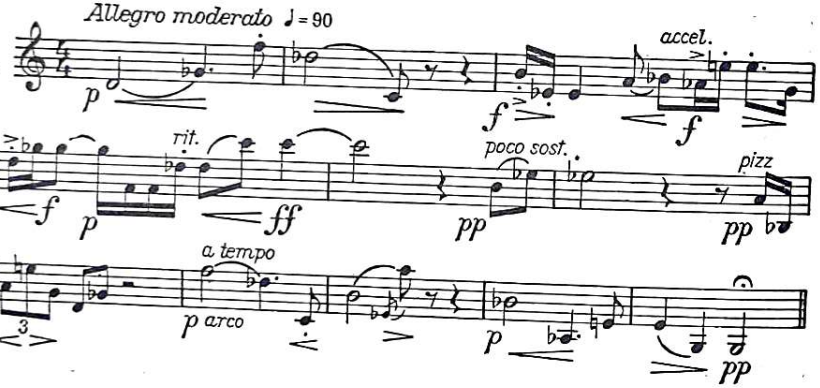
Uočimo najprije odnos između serije i ritmički oživjele muzičke materije koja se iz nje rađa. Primjer potječe od Ernsta Křeneka, suvremenog austrijskog kompozitora, koji se u novijem razdoblju svog stvaranja također priklonio dodekafoniji. Slijedeću seriju:

313.



varirao je Křenek tri puta uzastopce za solo-violinu:

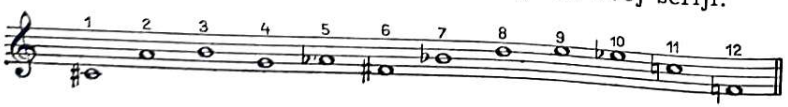
314.



Upozorujemo u tom primjeru na brojna prebacivanja zadanih tonova u njihove gornje i donje oktave, čime nastaju veliki, nagli skokovi. Oni pojačaju ekspresivnost pa su i u fazi razvoja muzičkog ekspresionizma, kojemu je Schönberg također jedan od glavnih predstavnika, pripadali među glavna izražajna ekspresionistička sredstva.

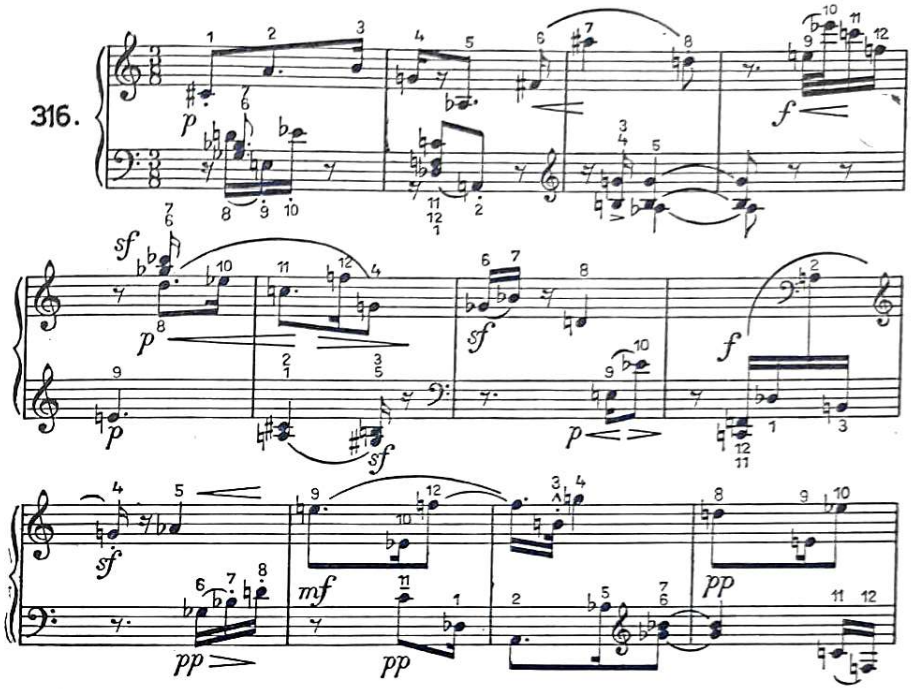
Prva prava dodekafonička kompozicija nastala je u vremenu od 1921. do 1923. To je Schönbergov ciklus *Pet klavirskih kompozicija,* op. 23. U svojoj knjizi *Introduction à la musique de douze sons* (Paris, 1949), neobično važnoj za upoznavanje dodekafoničke tehnike, René Leibowitz, zaneseni pristaša dodekafonije, podvrgao je fragmente jedne od kompozicija tog ciklusa iscrpnoj analizi. Neka nam bude dopušteno da i mi, slijedeći Leibowitza, učinimo to isto. Ta je kompozicija, naime, veoma podesna da, među ostalim, objasni postupak dodekafoničara pri oblikovanju melodije uz pratnju. Kompozicija je posljednja u ciklusu, nosi naziv *Valcer* a izgrađena je na ovoj seriji:

315.



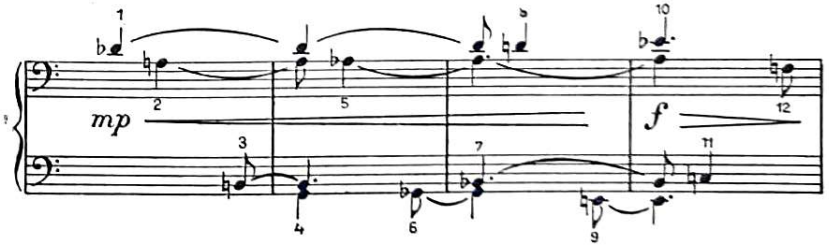
Leibowitz analizira dvanaest prvih taktova Schönbergove kompozicije:

316.



U prva četiri takta desna ruka donosi melodiju valcera (koliko li je ona daleka od uobičajenog pojma i tipa valcerske melodije!). Pri tom su redom iskorišteni svi tonovi serije. U isto vrijeme lijeva ruka oblikuje pratnju (koja također nema ništa zajedničko s običnom pratnjom tog plesa). Pratnja ne počinje prvim, već šestim tonom serije, ali ne odstupa od redoslijeda, jer nakon dvanaestog prelazi na prvi i završava petim. Mjestimično nastaju i vertikalni tonski sklopovi na taj način što se po dva ili tri uzastopna tona serije čuju u isto vrijeme. Upotrijebivši cijelu seriju i u desnoj i u lijevoj ruci, kompozitor se vraća na njezin početak. U 5. taktu i jednom dijelu 6. takta iskorištena je samo druga polovina serije (od 6. do 12. tona, s tim što se 9. ton javlja ranije, »preko reda«, u lijevoj ruci). U šestom taktu ponovo počinje iskorištavanje serije od 1. do 12. tona, ali čitava se serija ne javlja u svakoj ruci posebno, već njezini tonovi, pridržavajući se zadanog rasporeda, prelaze s jedne na drugu tvoreći i vertikalne sklopove. Od 8. do 12. takta serija se iskorištava još dva puta na sličan način kao od 6. do 8. takta. Leibowitz navodi i slijedeći fragment te kompozicije:

317.



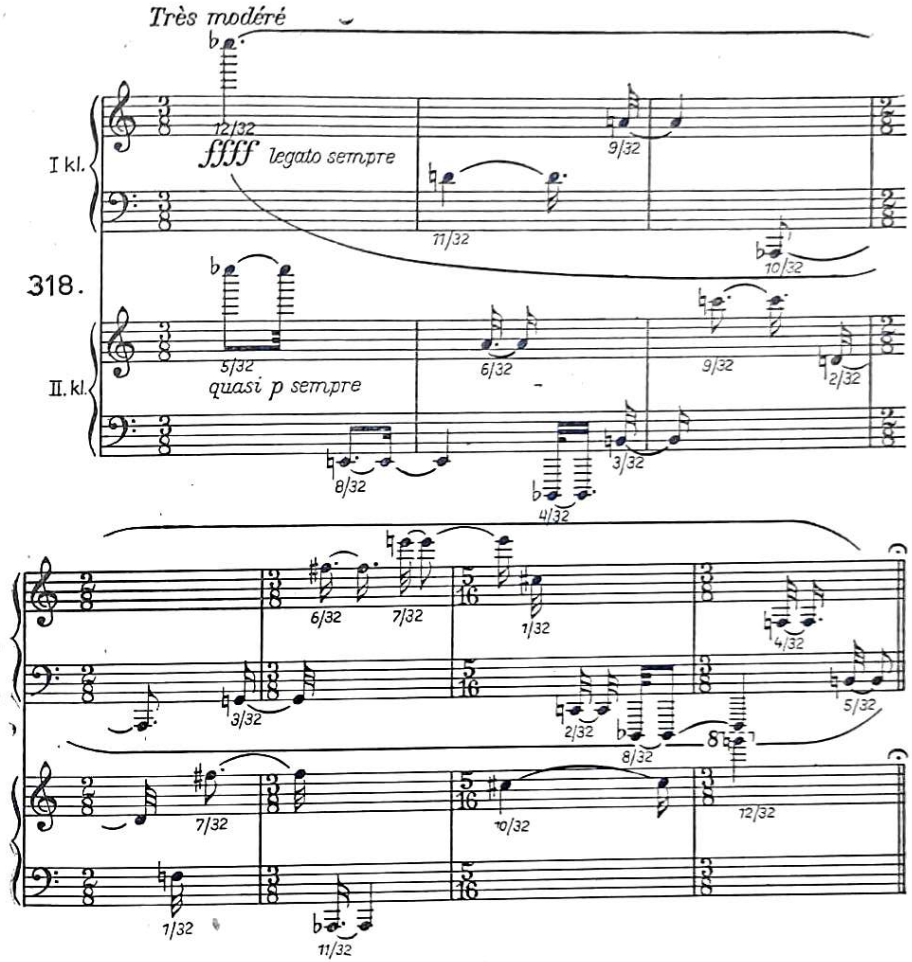
da bi pokazao kako tonovi serije redom uzeti mogu poslužiti i za oblikovanje harmonijskih, a ne samo melodijskih ugođaja. Tumačenje tog odlomka nije potrebno, jer je sasvim jasan.

Među muzičarima koji se služe dodekafonijom ima ih koji ne poštuju sva pravila Schönbergova sustava, već ih usvajaju i napuštaju kako im u danom slučaju najbolje odgovara. Pojedini idu tako daleko da npr. u klavirskoj kompoziciji dionicu desne ruke, u kojoj iznose melodijsku građu, koncipiraju dodekafonički, dok dionicu lijeve ruke zadržavaju u više ili manje slobodnim okvirima tradicionalne tonalnosti!

Kad je dodekafonička teorija i praksa bila definitivno osvojena i usvojena, činilo se da se na tom području neće moći više ništa novo pronaći što bi pridonijelo daljem obogaćivanju ovog sistema komponiranja. Međutim, nije bilo tako. Uvidjelo se da se serija može i drukčije iskoristiti. Ali pobuda nije došla iz redova dodekafoničara. Dao ju je jedan od najdarovitijih kompozitora našeg vremena, Olivier Messiaen, u svojoj kompoziciji za klavir *Études de rythme*, napisanoj 1949—1950. Jedna od te četiri *Ritmičke etide* nosi naslov *Mode de valeurs et d'intensités*. Postupak koji je Messiaen u njoj primijenio bio je odlučan za potonji razvoj dodekafonije. Bila je to polazna tačka tzv. *integralne* ili *totalne serijelnosti* (nekada se dodekafoničku muziku nazivalo, bez razlike, i serijelnom muzikom; danas se oštro luče ti izrazi, pa se u dodekafoniju ubrajaju samo djela izgrađena na Schönbergovu, »klasičnom« sistemu, dok se za novu fazu u razvoju dodekafonije, o kojoj je sada riječ, upotrebljava termin *serijelna muzika* ili *serijelnost*).

Naslov Messiaenove etide spominje samo »način vrijednosti i intenziteta«. U stvari, riječ je o četiri »načina«. Pokušat ćemo to objasniti. Prvi način prikazuje tonsku građu etide: 36 tonova koji obuhvaćaju sve registre, od najdubljih do najviših. Drugi način odnosi se na vrijednost, tj. na trajanje tih tonova; svaki ton povezan je uz određeni notni znak, pri čemu dublji tonovi traju dulje od onih iz višeg registra. Messiaen primjenjuje u svemu 24 različita trajanja, od cijele note s tačkom do tridesetdruginki. Prema tom planu unaprijed se, dakle, znade koliko će svaki ton trajati. Ne samo to. Za svaki je ton unaprijed utvrđeno kojim će načinom klavirskog udara biti odsviran (udar je ovdje očito element boje). Na kraju, unaprijed je određena i jačina, intenzitet svakog tona. Messiaen predviđa sedam jačina, od trostrukog pianissima do trostrukog fortissima. Na tom Messiaenovu pokušaju da se svakom tonu muzičkog djela, bez obzira na to kad se i koliko se puta u djelu pojavljuje, unaprijed odredi trajanje, udar (boja) i intenzitet, počiva razvoj serijelnosti, tj. totalne organizacije svih parametara, tj. svih osobina tona. S tom razlikom da serijelnost i dalje zadržava 12-tonsku seriju kao bazu i da unosi više gipkosti u Messiaenovo kruto tretiranje trajanja, boje i jačine. U svom djelu *Structures* za dva klavira (2 sv., 1954—1961) P. Boulez će drukčije iskoristiti Messiaenovu pobudu, na taj način što će oznake za trajanje, udar i jačinu na različite načine povezati uz određene tonove i time omogućiti neusporedivo veću raznolikost i bogatstvo efekata. Evo prvih sedam taktova Boulezovih *Structures*. Prvi klavir donosi seriju od uobičajenih različitih 12 tonova. Svakom je tonu određeno njegovo trajanje, tako da je upotrijebljeno 12 različitih trajanja (ispod svake note ispisuje Boulez i brojkama njezino trajanje, pri čemu je vidljivo da je tridesetdruginka jedinica trajanja). Ali u prvih sedam taktova dionice drugog klavira, koji donosi seriju u obrnutim intervalskim vrijednostima (silazni intervali pretvaraju se u uzlazne i

obratno), trajanja su već drukčije raspoređena. Osim toga, prvi klavir svira neprekidno u četverostrukom fortissimu i legato, a drugi klavir »quasi p« i »non legato«:



Ova vrlo opsežna kompozicija, koja će, kad bude sasvim dovršena, obuhvaćati 12 »struktura«, imala bi, prema autorovoj namjeri, prikazati sve mogućnosti serijelne konstrukcije. Konkretnije rečeno, u tom su djelu — kao i kod Messiaenove etide — primijenjene četiri serije različita karaktera: po jedna serija za visinu tona, njegovo trajanje, jačinu i udar (boju). Svaki će se ton pojaviti u svakoj od mogućnosti koje pružaju serije trajanja, jačine i udara.

I u pojedinim odlomcima Boulezovih *Struktura* i u mnogim drugim kompozicijama serijelnog tipa lako je uočiti srodnost jednog specifičnog postupka, koji vuče podrijetlo još iz stvaranja A. Weberna, Schönbergova učenika i sljedbenika, u kojega se velik broj suvremenih avangardista u mnogočemu ugleda. Webern je melodijsku građu »asketizirao«, »ogolio«, »razrijedio«, izbjegavajući svaku gustoću i zbijenost tonova. U njegovim ponajčešće sažetim, aforističkim kompozicijama pojedinačni su tonovi na crtovlju odijeljeni

pauzama, izolirani, rastavljeni, škrto razmješteni u naglom prelaženju iz dubokih registara u visoke i obratno. Doimajući se poput štedljivo razasutih tačaka po partituri, dali su time i naziv takvom kompozicijskom postupku. To je tzv. *punktualizam* (prema lat. punctum = tačka). Punktualističkih fragmenata pune su stranice suvremenih predstavnika serijelne muzike.

Završavajući ovaj odsjek posvećen dodekafoniji i serijelnosti, moramo upozoriti na još jednu pojavu koja se posljednjih godina primjećuje prvenstveno među avangardnim muzičarima. Riječ je o pokušajima koji na poseban način mijenjaju dosadašnju ulogu reproduktivnog muzičara, čineći ga, donekle, sudionikom u nastajanju muzičkog djela. Za te je pokušaje stvoren i naziv: *aleatorika*[161]. U aleatoričkim postupcima, koji zahvaćaju bogatu ljestvicu, od prilično skromnih do neočekivano i neopravdano slobodnih, izvodiocu je ostavljeno na volju da na razne načine utječe na izgled muzičkog djela. Za objašnjenje aleatorike veoma je podesan *Klavierstück* XI K. Stockhausena iz 1956. Ova je kompozicija štampana na jednom velikom listu a sastoji se iz 19 kraćih stavaka koji se svi, nasumce poredani, nalaze na tom listu. Notacija je uglavnom tradicionalna, osim nekih znakova za artikulaciju i izvođenje bogatih tonskih kompleksa, tzv. clusters (engl. grozdovi, skupine tonova koje se obično izvode podlakticom). Kojim će se redom izvesti stavci ove kompozicije, prepušteno je izvođaču na volju. Upute na poleđini lista predviđaju da se neki stavci mogu i dva puta odsvirati, ali tada u drugom tempu, drukčijoj dinamici i artikulaciji. Forma ove kompozicije, tj. dojam što ga ona pruža kao cjelina, plod je čistog improviziranja. Ona će kod svakog slušanja biti drukčija. To više neće biti tradicionalna, fiksirana, »zatvorena«, već slobodna, »otvorena« forma. Stockhausenova kompozicija neće nikada djelovati kao dogotovljena; ona će se uvijek iznova rađati. Poučan je primjer i treća klavirska sonata P. Bouleza, u čijim stavcima (autor ih naziva zajedničkim imenom »formanti«, ali daje i svakom poseban naziv) ima odlomaka koje interpret izvodi ili ne izvodi, po vlastitom izboru. Ali aleatorika već pozna i nepotrebne krajnosti: neki kompozitori idu tako daleko da prepuštaju članovima izvođačkog ansambla da započnu, odnosno završe svoju dionicu kad god žele. Tu zaista cjelina potpuno izmiče autorovoj kontroli, a tonski susreti dionica javljaju se jedino kao čista, slijepa igra slučaja. U područje aleatorike pripada i približno zapisivanje tonskih efekata, pri čemu stvarni izgled dionice u većoj ili manjoj mjeri zavisi od improvizacijskih elemenata koje instrumentalist ili pjevač unose u izvedbu[162].

Dodekafoničko-serijelna koncepcija muzičkog djela doista znači veliku prekretnicu u historiji muzike. Da je ona donijela potpuno novo gledanje na mogućnosti muzičke konstrukcije, o tome nema nikakve sumnje. Ali ta je koncepcija, kao rijetko koja od prvih koraka polifonije do danas, izazvala snažna reagiranja i negodovanja mnogih muzičara koji njezin sistem ne mogu i ne žele prihvatiti. Ti muzičari — kojih ima i na zapadu Evrope, ali su osobito brojni u istočnim evropskim prostorima — iznose niz prigovora koje je prilično teško pobiti. Oni upozoravaju na cerebralnost i proračunanost dodekafonije i serijelnosti, na apsolutnu prevagu kombinatoričkog, računskog

[161] Prema lat. *alea*, kocka. Zašto je baš ta riječ izabrana? Očito zato da simbolizira slučajnost na kojoj se temelji nova uloga izvodioca. Kad, naime, bacimo kocku, broj koji će nam se pokazati prepušten je isključivo igri slučaja.

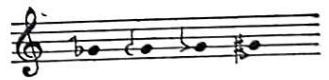
[162] Od aleatoričkih pokušaja potječe još jedan izraz, tzv. *mobile* (engl.), koji mnogi kompozitori uzimaju za naslov svojih djela aleatoričkog karaktera, želeći njime istaknuti pokretnost, fluidnost, promjenljivost obrisa koji nisu jednom zauvijek utvrđeni.

elementa, na automatičnost postupaka koji znatno sužavaju granice slobodnog izbora. Protivnici ovih smjerova tvrde, nadalje, da se dodekafoničko-serijelnim sistemom posebno mogu služiti manje daroviti kompozitori, jer se zbog izvjesne nivelacije, uniformnosti dojmova i efekata što ih kompozicije ovog tipa odaju, teško mogu uspostaviti pravilni kriteriji vrednovanja. Uz to, što nije manje važno, dodekafonija i serijelnost nisu još našle put do prosječnog ljubitelja ozbiljne muzike, i teško je reći kad će mu poći za rukom da svlada njihovu zakopčanost i nepristupačnost. Ponavlja se otprilike ono isto što je veoma karakteristično i za odnos prosječnog ljubitelja umjetnosti i poezije prema apstraktnoj koncepciji likovnog djela i nekim aspektima suvremenog pjesništva, pred kojima bespomoćno stoji svaki onaj koji, odgojen na stoljetnim tradicijama evropske stvaralačke misli, želi, uz pomoć dosadašnjih sredstava razumijevanja, naći put k smislu umjetnikove poruke.

4. U razvoju suvremene evropske muzike karakteristična je i tzv. *četvrttonska* (ili četvrtstepena) *muzika*, svojedobno u središtu pažnje, no danas već zaboravljena.

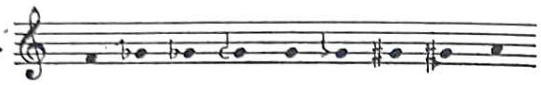
Nastojanja na području četvrttonske muzike povezana su uz imena nekolicine muzičara, ali prvenstveno se njome bavio češki kompozitor Alois Hába, koji je četvrttonsku kompoziciju predavao na praškom konzervatoriju.

Četvrttonska muzika znači još jednu golemu revoluciju u sredstvima muzičkog izražavanja, revoluciju koja je izazvala gotovo još veći jaz između kompozitora i slušalaca. A to je i potpuno shvatljivo. Najmanja intervalska jedinica na koju je stoljetnim odgojem naviklo uho prosječnog evropskog ljubitelja muzike jest polustepen. Međutim, Hábi i njegovim pristašama bili su potrebni još manji intervali od male sekunde, upravo za polovinu manji. Oni su oktavu razdijelili na 24 dijela umjesto na 12, tj. svaki je polustepen bio podijeljen na dva četvrtstepena. Primjena takvih četvrttonskih intervala izazivala je smjesta niz novih problema. Ona je, doduše kompozitoru stavila na raspolaganje mnogo veći broj tonova, ali njihova je upotreba morala preobraziti u izvjesnom smislu i notaciju i gradnju instrumenata, jer i naše muzičko pismo, i drveni i limeni duhački instrumenti, pa i mnogi drugi (klavir, orgulje, harmonij, harfa), računaju s polustepenom kao najmanjom intervalskom jedinicom. Iako je odmah naišao na ogorčene protivnike i na potpuno shvatljivu, prirodnu opoziciju u svim redovima muzičara, pokret četvrttonske muzike postigao je u svojim naporima i uspjehe, o kojima svjedoči već Hábina spomenuta katedra za kompoziciju u četvrttonskom sustavu. I on i drugi kompozitori toga smjera napisali su niz četvrttonskih kompozicija. Hába je čak komponirao i četvrttonsku operu (*Majka*). Njemu je uspjelo zainteresirati pojedina poduzeća koja su gradila razne četvrttonske instrumente (klavir, harmonij, klarinet). Četvrttonski klavir, na primjer, ima dva manuala, od kojih je jedan ugođen za četvrt tona više, odnosno niže od drugoga. Što se tiče notacije, glavni je problem bio u tome kako da se obilježe četvrttonovi. U tu svrhu uvedeni su novi predznaci, drukčiji od povisilice, snizilice ili povratilice, iako njima slični. Evo tih znakova:

319. 

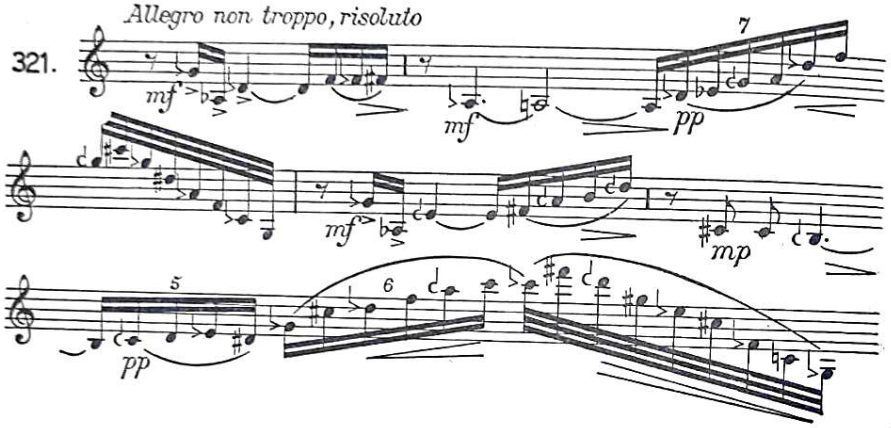
Njihovo značenje jasnije ćemo uočiti ako ih uklopimo u četvrttonski kromatski niz velike terce *f-a*:

320.



A evo početka Hábine *Fantazije* za violinu solo, op. 9a:

321.



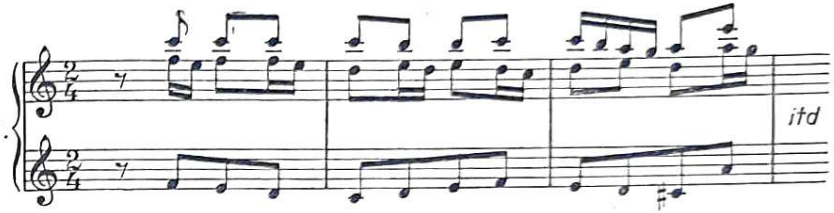
Upotreba četvrttonova nije nova u historiji muzike. U starogrčkom enharmoničkom sustavu bilo je intervala sličnih, a možda i jednakih četvrttonovima. Renesansa je oživjela prolazni interes za njih. U muzici Indijaca i Arapa ima i danas intervala sitnijih od polustepena. Ali ono što pojedinim izvanevropskim narodima nameće potreba njihova slušnog organa, u čemu se, dakle, ogleda potpuno prirodan proces, ne može se olako primijeniti na slušne sposobnosti Evropejaca a da ne poprimi izgled grubog nasilja.

5. Razmatrajući nove pojave u muzici XX st., pretežno na harmonijsko-melodijskom području, osvrnuli smo se na pokušaje i nastojanja radikalnog, revolucionarnog karaktera, koji temeljito napuštaju vezu s tradicionalnim vrijednostima i postupcima.

Međutim, mnogi suvremeni kompozitori, čak i među onima koji su povremeno pristajali uz navedena ekstremna strujanja, potražili su drukčije putove. Uvidjevši da je razvoj muzičke tehnike krenuo prebrzim i previelikim koracima, koji su od muzike načinili osamljeno, teško pristupačno područje, počeli su se vraćati tonalnosti. Ali to vraćanje nije značilo ujedno i negiranje evolutivnog procesa, koji se ne može ukloniti ni zakočiti. Prihvaćajući načela tzv. *proširene tonalnosti* ti su muzičari obogatili svoj muzički govor tekovinama koje su im, ne dokinuvši okvir tonalnog izražavanja, ipak donijele nove slobode i nove mogućnosti. Melodijska linija postala je gipkija, smjelija, slobodnija u izboru tonskog materijala; suzvuci, više puta veoma udaljeni od shematizacije, koju je još XIX stoljeće poštovalo, odaju također sliku složenosti, raznovrsnosti, ali i ekspresivne snage. Disonantni elementi imaju u njima znatnu ulogu, ali je njihov izbor drukčiji nego npr. kod dodekafonije, a da i ne govorimo o izvjesnom široko i slobodno zamišljenom ali ipak postojećem odnosu prema tonalnom okviru, u kojemu se nesmetano kreću. U tom nastojanju kompozitori su napustili funkcionalne harmonijske

odnose, pa i konsonantno-disonantni dualizam. Takvi su postupci često karakteristični i za predstavnike neoklasike, odnosno neobaroka, i njegove linearnosti i motoričnosti. Za primjer takva načina izražavanja, koji američki muzikolog N. Slonimski naziva *pandijatonika*, poslužit će ovi taktovi iz klavirskog koncerta Igora Stravinskog:

322.



Na terenu izgrađivanja suvremenog muzičkog govora koji izbjegava primjenu suviše radikalnih postupaka našli su se, što je i sasvim razumljivo, i svi oni kompozitori koji u našem stoljeću i dalje stvaraju u duhu muzičkih tvorevina svoga naroda. Oni obogaćuju cjelinu suvremenog muzičkog stvaralaštva melodičkom i ritmičkom osebujnošću obilježja narodne muzike, a često nalaze i osebujan dodir između harmonijskih oporosti suvremenog muzičkog izražavanja i tvrdoće u višeglasju narodne muzike, u kojemu je disonantni element ponekad prilično naglašen.

6. Novi elementi u muzici XX st. zamjećuju se u znatnoj mjeri i u njezinoj ritmici. Ritam je neodjeljivi, prvotni element muzičkog djela, pa je lako razumjeti da će se i u njemu morati ogledati raznovrsnost, heterogenost suvremenog muzičkog stvaralaštva, kako smo je u ovom uvodu dosad već prikazali.

U muzičkom djelu, odnosno u pojedinim njegovim odlomcima, ritam može biti stalan (to je u baroku i klasici bilo gotovo pravilo) ili se može mijenjati (počevši od romantičkih vremena). U naše vrijeme ima ritmičke stabilnosti, ali i prilično naglašene nestabilnosti. Ali novi aspekti suvremenih ritmova zamjetljivi su i u jednoj i u drugoj ritmičkoj kategoriji.

Ona neiscrpljiva riznica koja je u prošlom stoljeću tako osebujno i zanimljivo preobrazila ritmiku evropske muzike ostala je i kasnije izvor pobuda: utjecaj narodnog muzičkog stvaralaštva, a i folklora uopće, u mnogim je zemljama i dalje jak i djelotvoran. On se osjetio u pojavi neobičnih, tzv. nepravilnih (u stvari, za sredinu iz koje su potekli, sasvim pravilnih) ritmova. Ritmovi od 5/16 i 5/8, 7/16 ili 7/8, nova podjela cjeline od 8/8 na 3/8 + 5/8 ili 12/8 na 5/8 + 7/8 uobičajili su se u muzici naših dana, pošto već odavna žive u narodu i ritmičkom osjećaju generacija. I primjena ostinatnih ritmičkih formula u suvremenoj muzici ima svoje podrijetlo često u narodnom muzičkom stvaralaštvu.

Drugi važan element koji je utjecao na ritmiku našega doba jest pojava jazza. Mi ćemo jazzu posvetiti dužan prostor u prikazu američke muzike, no moramo već ovdje naglasiti osebujnost koju je u suvremenu ritmiku unijelo karakteristično stapanje mehaničke, uporne pravilnosti kojom se odmjenjuju nastupi osnovnih (redovito četverodijelnih) jedinica i sinkopiranja, koje jazz-muzici podaje naročitu karakterističnost njene ritmizacije. Dodajmo tome i nestalnost glavnih akcenata, koji se nalaze čas na teškoj čas na lakoj dobi takta, čas na njegovu početku a čas na kraju, mijenjajući mjesta i unutar tih granica, u čemu se podudaraju sa sinkopiranjem melodičkih linija.

Ustrajnost ritmičkih poteza, ta posebna »motoričnost« jazza (sasvim drukčija od neobarokne), koja ide do frenetičnosti, do gotovo ekstatične bjesomučnosti, povremeno naglo zaustavljanje na naglašenoj dobi takta, nakon čega se neumoljivost ritmičkog pulsiranja dalje nastavlja — pojave su koje se mogu susresti u mnogoj partituri napisanoj u posljednja tri decenija.

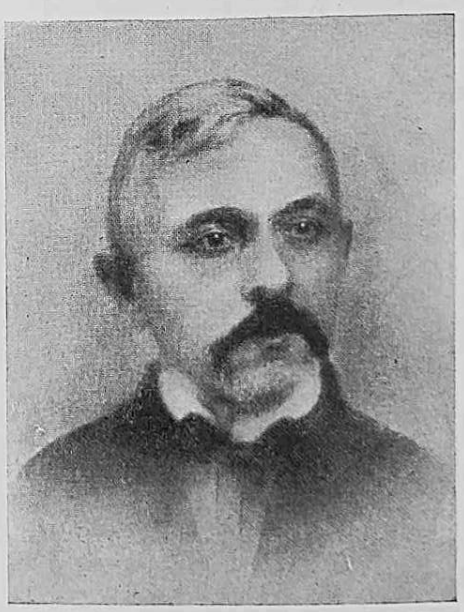
Govoreći o različitim manifestacijama u ritmici naših dana, moramo pomisliti i na to da je doba u koje živimo doba trijumfa tehnike, doba stroja i neočekivanosti njegovih rezultata. U naše se vrijeme u znatno većoj mjeri nego u prethodnom stoljeću izdiže ritmika stroja kao simbol jednog razdoblja, u kojemu je čovjek putem stroja na neslućen način izvojštio nove pobjede nad prirodom i oteo joj nove tajne. Spomenimo odmah i to da takva ritmika postaje i nehotice još jednim simbolom, manje pozitivnim, simbolom mehanizacije, koja je unijela i jednu lošu crtu u svakidašnjicu čovječanstva: nadomještanje ljudske topline i neposrednosti ljudskog dodira hladnoćom i bezdušnošću aparata. No na svaki način osjećaj i svijest da živimo u doba divovskih tekovina omogućenih napretkom i ulogom tehnike učinili su da su muzičari osjetili i ritam stroja kao stimulans svoga stvaralačkog nagona, pa su se u naše vrijeme u koncertnoj dvorani pojavile kompozicije u kojima su kompozitori oživljavali ugođaje iz jednoličnosti tvorničkog pulsa ili su sredstvima velikog orkestra iznosili dinamiku željeznog ritma, koji tjera grdosije po tračnicama. Slično bi se moglo ustvrditi i za neka kazališna djela.

Osebujan element na području ritmike pridonijela su i nastojanja neoklasičnog, odnosno neobaroknog kompozitorskog pravca. U svojoj suštini taj pravac nije, doduše, donio nešto specifično novo. U težnji za izbjegavanjem svega romantičnog on je našao uporište u svijetu baroknog muzičkog stvaralaštva, u čijoj je naglašenoj motoričnosti gledao oličenje one objektivnosti, onog isključenja subjektivne komponente koje je i u svojim djelima htio provesti. (Da ne bi došlo do nesporazuma, moramo istaknuti da su simpatije neoklasičara prvenstveno upućene instrumentalnom stvaranju kasnijeg baroka, u kojemu je motorični element snažno naglašen; to ističemo jer je i u baroku subjektivna komponenta često bila jako naglašena: sjetimo se samo da na vratima baroka stoji opera, koja se i pojavila kao težnja da se individualizira pojedinac izdvajajući ga iz bezličnog vokalnog kolektiva, koji je muzikom vladao do kraja XVI st.) Primjena motoričnosti u suvremenoj instrumentalnoj muzici svodi se na uporno ponavljanje (iako ne doslovno niti na istom ljestvičnom stupnju) jedne određene ritmičke formule ili više njih međusobno srodnih. Time se, svakako, postiže i jedinstven, cjelovit dojam stavka, koji i u tome nalikuje na djelovanje negdašnjih baroknih instrumentalnih stavaka. Nova je, dabome, harmonijska odjeća, sloboda u susretanju i sukobljavanju dionica, jer je u neoklasičnom kompozitorskom smjeru i linearni, polifonični element veoma istaknut. Suvišno je spomenuti da neobarokna motoričnost nema ništa zajedničko ni s ritmičkom upornošću jazza, ni s pokušajima muzičkog oblikovanja ritmike strojeva i tvorničkog ugođaja.

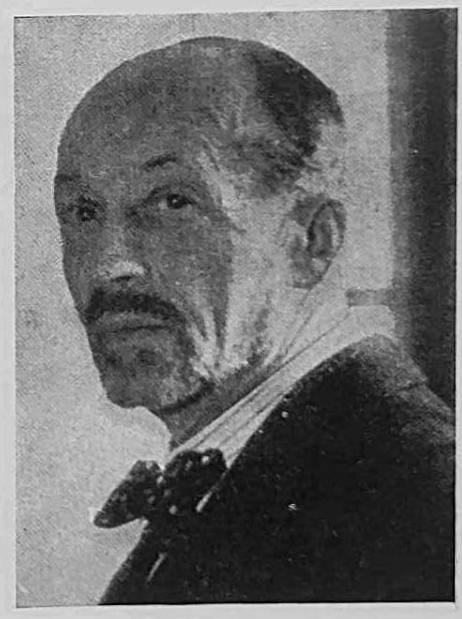
Na početku ovog odlomka posvećenog ritmici suvremene muzike spomenuli smo da se u njoj ogleda i ritmička nestabilnost. Kompozitorima našeg doba često je potrebno, mnogo više nego onima iz XIX st., slobodno stvaranje ritmičke okosnice. Ritam njihovih radova često je veoma gibak i nestalan te se teško snalazi u okvirima ustaljenih shema. Otuda potreba da se ti okviri mijenjaju kako zatraži tok melodičke linije ili specifična povezanost tona i riječi. Ali takva promjenljivost, kolebljivost ritma ne zamjećuje se samo

Maurice Ravel

Paul Dukas

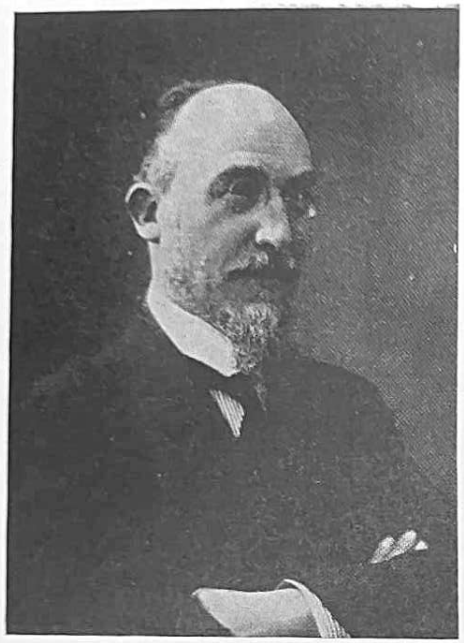


Florent Schmitt



Albert Roussel

TABLA 34



Erik Satie

Arthur Honegger

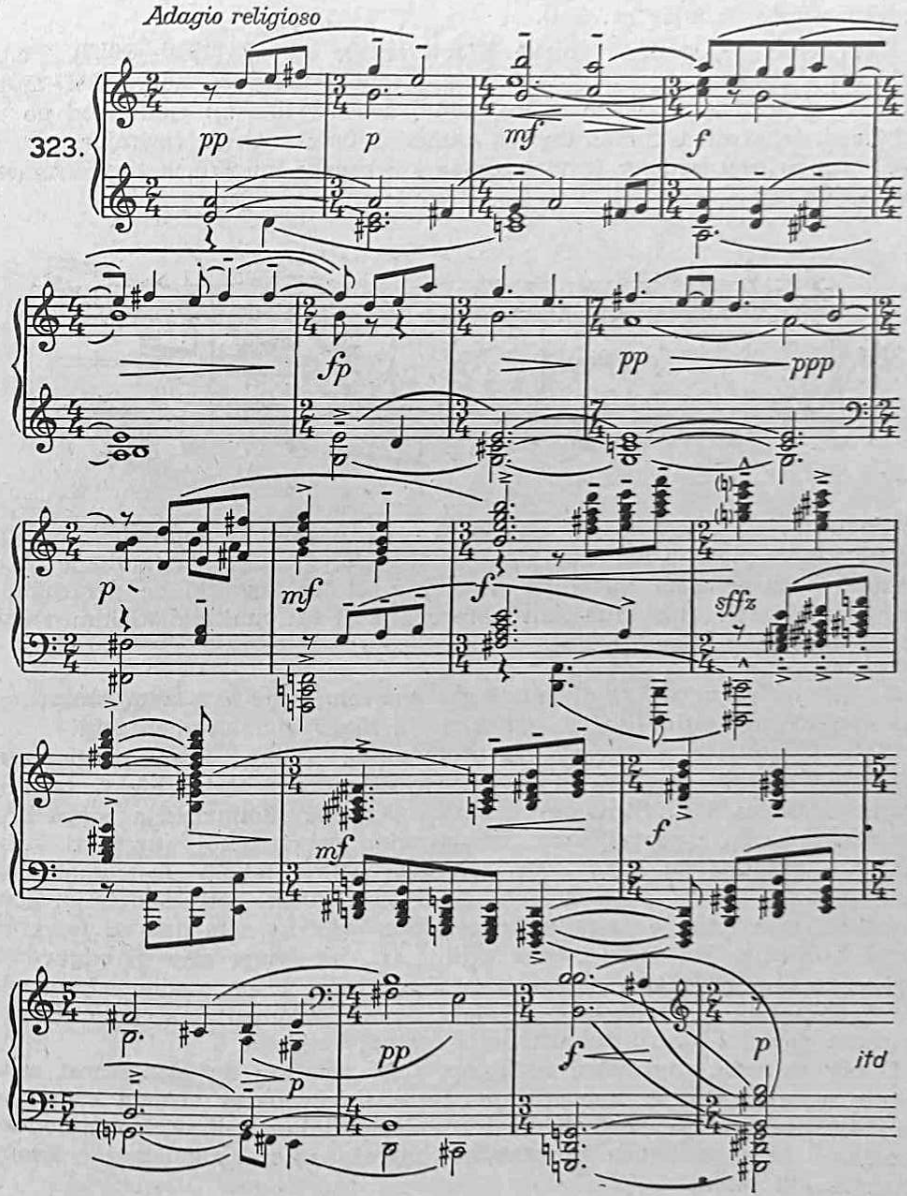
Francis Poulenc

Darius Milhaud

u vodoravnom, linearnom smjeru. Ona je često veoma izrazita i u vertikalnom pravcu, pri čemu istodobno spajanje različitih ritmičkih jedinica proizvodi nove i osebujne efekte.

Sve te pojave ritmičke nestalnosti i bogate šarolikosti, bilo u vodoravnom ili u okomitom smjeru, ulaze u pojam tzv. *polimetrije*, izraza koji se u novijoj muzičkoj terminologiji sve češće upotrebljava.

Evo nekoliko primjera za bolje razumijevanje polimetrije. Prvi uzimamo iz prvog stavka klavirske sonate koju je 1924. komponirao istaknuti hrvatski kompozitor Josip Slavenski:

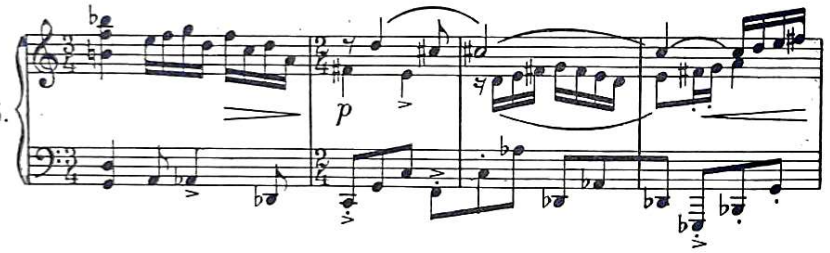


U navedenom odlomku, koji je zanimljiv i po smjelosti (što ne znači i ekstremnosti) harmonijsko-melodijske koncepcije, gotovo svaki takt pisan je u drugačijoj mjeri. Takva sklonost k punoj slobodi ritma i mjere dovela je neke kompozitore do potpune ametrije; oni su odbacili i taktnu crtu, koja im više uistinu nije bila potrebna.

Slijedeći odlomak iz *Petruške* Igora Stravinskog — magistralne partiture, koja stoji na vratima suvremene muzike ne samo kao putokaz već u mnogo čemu i kao model, kao ostvarenje težnja — pokazat će višestrukost mjere i u vodoravnom i u okomitom smjeru. Polimetrija je tu doista potpuna (v. na slijedećoj strani primjer br. 324).

Ovaj kraći odlomak iz zbirke *Klaviermusik* op. 37 (1926—1927) Paula Hindemitha pokazat će kako višestruki ritmičko-metrički kompleksi mogu nastati i uz pridržavanje iste mjere (ovdje dvočetvrtinske): cjeline od po tri osminke ruše svojom samostalnošću zadani ritmički okvir (primjer uz to odaje harmonijsku oporost Hindemithove i evropske muzike iz toga vremenskog razdoblja):

325.



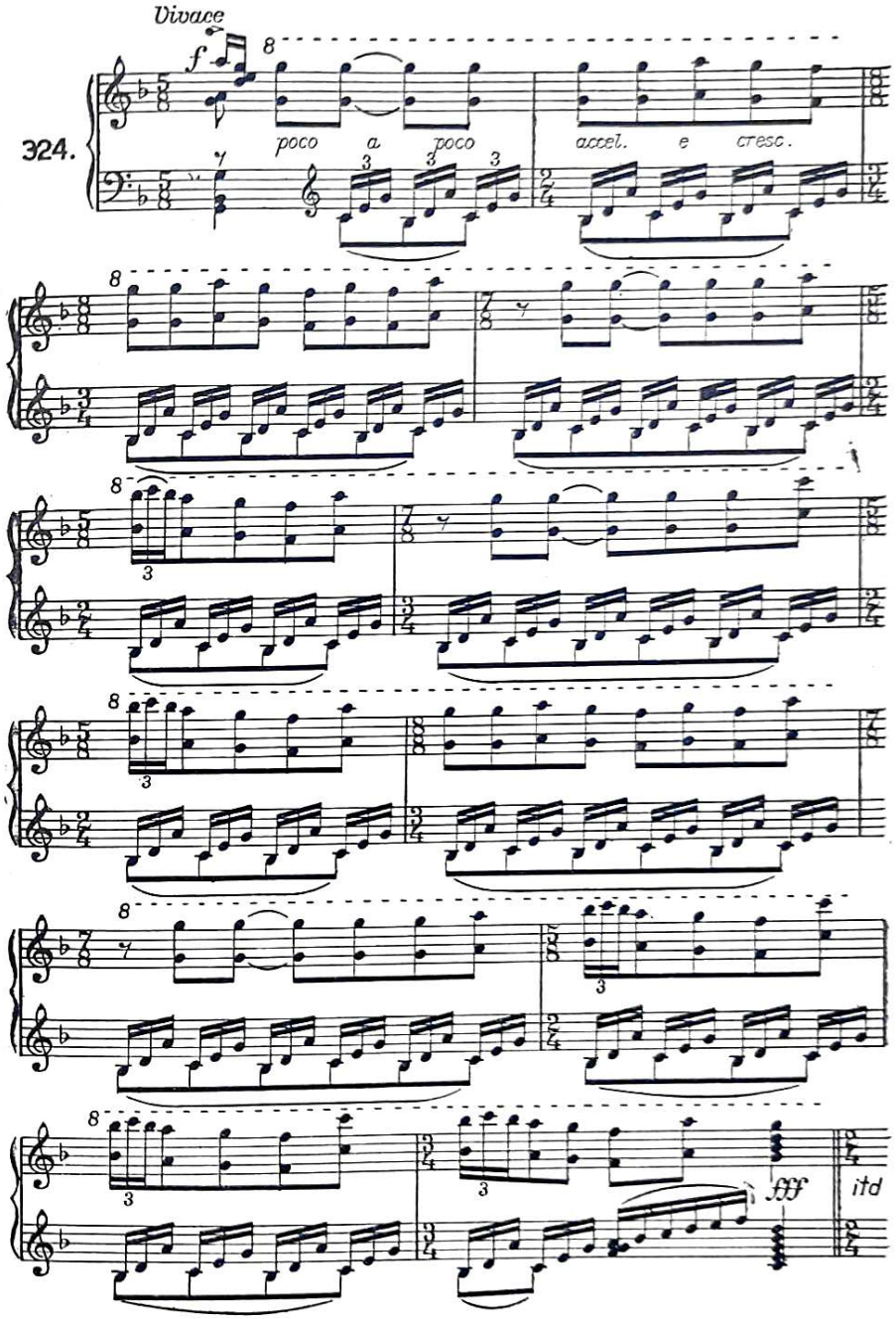
Međutim, najnoviji razvoj muzike u njenom avangardnom krilu očituje prilično zanemarivanje ritmičke komponente. Izbjegavanju svega što je ikako povezano s elementima melodije, polifonije, oblika, moralo se pridružiti i izbjegavanje istaknutih ritmičkih obrazaca koji su punktualističkim strukturama nepotrebni i suvišni.

7. Nov izgled muzičkog djela našega doba zamjećuje se u svim komponentama njegove nedjeljive cjeline, pa tako i u njegovoj instrumentaciji.

Naše je stoljeće naslijedilo od prethodnika velike, često preglomazne orkestralne sastave, kojima su se postizavali monumentalni efekti (sjetimo se samo Mahlera i R. Straussa) u službi dugačkih kompozicija s opsežnim stavcima, temama i provedbama. Emocionalno prezasićenoj atmosferi kasne romantike potpuno su odgovarali zvukovni učinci takvih instrumentalnih masa. No pošto su već impresionisti unijeli nov dah u instrumentaciju, kompozitori iz doba koje je proteklo između dva svjetska rata dali su joj nova, izvorna obilježja. To, doduše, nisu učinili svi, jer svima nije ni odgovarala opća koncepcija muzičkog stvaralaštva u njegovim bitno novim crtama. Ali je broj onih koji su prihvatili primjere nove instrumentacije tolik da se o njoj mora govoriti kao o definitivnoj i realnoj činjenici.

U prvom redu, suvremeni su kompozitori reagirali na glomaznost orkestralnih sastava. Oni su napustili partiture s prevelikim brojem crtovlja i povjerili svoje muzičke misli manjim instrumentalnim tijelima, što je donekle uslijedilo i kao posljedica aforističkog izražavanja i napuštanja širokih arhitektonskih ploha.

324.



Ali velik dio suvremene muzike odaje, kako smo već rekli, u sadržajno-idejnom pogledu izrazito antiromantički, antisubjektivistički stav. Trijeznost nove objektivnosti, izbjegavanje intimnog ispovijedanja i osjećajnih izljeva

tražili su također da se muzičko tkivo zaodjene u drukčije instrumentalno ruho. Ta se težnja praktično ostvarila na taj način što su tradicionalna uporišta i žarišta orkestralne zvučnosti promijenila ulogu i značenje. Gudački instrumenti, oduvijek kičma orkestriranja, nisu više u prvom planu kompozitorove pažnje. On ne iskorištava više njihovu osjetljivost, njihovu sposobnost da postanu punim nosiocima osjećajnosti i intenziteta emocionalnog doživljavanja, već im pretežno povjerava sporedne uloge. Naprotiv, duhački instrumenti, po naravi trijezni i hladni, postaju vrlo često glavnim nosiocima melodijskog kretanja. Težnje za isticanjem treznoće i izbjegavanjem strastvenosti u mnogo čemu objašnjavaju tako česte pizzicate gudačkih instrumenata, koji se svojom suhoćom donekle približuju šumu.

Suvremeni je orkestar svakako postao skromniji u opsegu, ali se i on obogatio. U njemu često susrećemo obligatni klavir, tretiran ravnopravno s ostalim instrumentima. Pod utjecajem jazza klavir u modernom orkestru često postaje suhim sredstvom za preciziranje gole, mehaničke pratnje, ali više puta su mu povjerene i drugačije, katkada veoma značajne uloge. U orkestar sve više ulaze i električni instrumenti (npr. ondes Martenot). Što se tiče udaraljki, njih je u kasnoromantičkom orkestru bio velik broj. On se postepeno smanjivao, a pod utjecajem jazza i težnje za novom objektivnošću opet je počeo rasti.

Velik broj kompozitora nije više mogao graditi na orkestralnom kolorizmu kasnih romantičara i impresionista. Ta je činjenica svakako u vezi i sa spomenutom težnjom za objektivističkom trijeznošću, a i s velikom sklonošću prema linearnosti, za pretežno polifoničkim tretiranjem orkestralnih dionica, zbog čega se suvremeni orkestralni sastav katkada približava karakteru komornog orkestra. Težeći linearnosti, instrumentacija postaje prozračnija, lakša; umjesto boje u prvi plan dolazi isticanje gole melodičke linije i individualno oblikovanje dionice svakog instrumenta.

Komorni karakter mnogih orkestralnih partitura našega vremena odaje da u ovom stoljeću nije pao interes za komornu muziku i njezine tradicionalne forme. Ali predominacija duhačkih instrumenata nad gudačkima zamjećuje se i u tom području, pa je razumljivo da je velik broj suvremenih komornih kompozicija napisan za različite duhačke sastave (osobito za duhački kvintet).

Nakon drugog svjetskog rata nova obilježja ulaze u proces instrumentiranja. Avangardni muzičari često napuštaju ustaljene instrumentalne sastave, kako orkestralne tako i komorne, i pišu svoja djela za posebne instrumentalne ansamble, koji su u svakoj kompoziciji drukčiji. Pri tome se ponekad upuštaju u kombinacije omogućene novim neslućenim tehničkim postignućima; magnetofonska vrpca i strojevi koji proizvode elektronsku muziku udružuju se na bizaran način s »normalnim« izvorima zvuka, tj. s tradicionalnim muzičkim instrumentima. Suvremeni kompozitor piše gdjekad svoja djela za više odijeljenih skupina instrumenata. Katkada se ide i u zaista nepotrebne krajnosti pa se u instrumentalni sastav uklapa pisaći ili čak šivaći stroj![163] Avangardne kompozitore danas prije svega privlače neobični zvukovni efekti, što je i razumljivo. Pošto su odlučno odbacili sve elemente tradicionalne melodike, harmonije, polifonije, forme i instrumentacije, morali su potražiti posebno područje interesa u što čudnijim, bizarnijim zvukovnim efektima, koje postižu na najrazličitije načine. Jedan od takvih novih izvora zvuka je tzv. preparirani klavir, kojim se prvi počeo služiti američki avangardist J. Cage. Da bi izobličio zvukove normalnog klavira, počeo je među njegove žice stavljati različite metalne, plastične i druge predmete. A ponekad se iz klavira dobivaju novi zvuci i tako što pijanist ne udara tipke, već prstima trza žice. Karakteristično je da današnja avangarda sve više iskorištava šum, antipod tona, pa se prema tome često i služi napravama za proizvodnju šumova; a to u isto vrijeme znači da ćemo u njihovim djelima naći i šaroliko bogatstvo udaraljki.

Sve to što smo zabilježili o suvremenoj instrumentaciji na mnoge se muzičare odnosi samo djelomično, a na neke i nikako, ukoliko oni i dalje pišu orkestralne kompozicije tehnikom orkestriranja kasnog XIX st. I u tome se očituje šarolikost stilske nejedinstvenosti u muzici našega vremena.

8. U kakvoj se formi pojavljuje sadržajnost muzike našeg vremena? Hoćemo li i u formama muzike XX st. naići na onako revolucionarne zahvate kakve smo susreli u području atonalnosti, dodekafonije, serijelnosti, polimetrije, instrumentacije? Postavljajući problem muzičke forme našeg stoljeća u najširim obrisima, možemo ustvrditi da u stvaralaštvu suvremenih kompozitora između dva rata nailazimo na već poznate formalne obrasce. Ponegdje se zamjećuje manje interesa za jedne, a više za druge forme; moda neoklasicizma oživjela je barokne sheme, u pojedinim se područjima eksperimentira (opera, balet), ali teško je reći da je XX st. stvorilo onako specifično nove forme kao što je, recimo, za XVIII st. nova bila simfonija, a za XIX simfonijska pjesma.

Općenito govoreći, može se ustvrditi da je u naše vrijeme interes za instrumentalnu muziku jači od interesa za vokalnu. Kompozitori ne traže često riječ da muzikom potenciraju njen smisao i domet. A i to je u izvjesnoj mjeri razumljivo. Ponajprije, komponiranje u granicama politonalnosti, atonalnosti, dodekafonije i serijelnosti mnogo se lakše ostvaruje ako je povjereno instrumentima a ne glasovima; silne teškoće u intonaciji i postizavanju čistoće intervala odvraćaju same po sebi kompozitore od pisanja za vokalne sastave (izuzetak je donekle solo-pjesma, gdje su teškoće ipak manje nego kod zbornog kolektiva). Osim toga, shvaćanje muzike kao čiste igre tonova, kao umjetnosti koju ne treba postaviti u službu idejnosti ne ukazuje mnogim kompozitorima na potrebu da se posluže tekstom, a i kad to učine, nerijetko se baš u izboru teksta još jednom manifestira prilična bezidejnost. Nadalje, oživljujući oblike iz baroknih vremena, arhaiziranje neoklasičkog tipa prvenstveno se služi instrumentima, te su i ti oblici (suita, concerto grosso) instrumentalnog karaktera.

No ove primjedbe ne pogađaju kompozitore koji i dalje traže u riječi oslonac za svoje stvaranje, jer žele pratiti značajna zbivanja svoga vremena ili prošlosti te oblikovati ugođaje karakteristične za takva zbivanja; ostajući vjerni nastojanjima narodnog stvaralaštva, upotrebljavaju riječ kakva se javlja u ustima umjetnika iz naroda i kroz nju oplemenjuju svoje stvaranje duhom narodne muzike, ili se služe tekstom za stvaranje ugođaja općenito lirskog ili kakvog drugog značaja.

Mi ćemo, dakle, u suvremenoj muzici, osobito u onom njenom odsjeku koji je protekao između oba svjetska rata, i dalje nailaziti na simfonije, sim-

[163] U područje pukih kurioziteta spadaju pokušaji kao što je Liebermannov koncert *Les Échanges* za 156 uredskih i drugih strojeva, napisan za izložbu u Lausanni 1964. ili Ligetijev *Poème symphonique* za 100 metronoma (1963)!

fonijske pjesme, uvertire, koncerte za jedan pa i za više instrumenata i orkestar, sonate za klavir, za solo-instrumente i klavir, gudačke kvartete, klavirske trije, duhačke kvintete i ostale kompozicije za tradicionalne komorne sastave, klavirske minijature, solo-pjesme, zborne kompozicije, krupna vokalno-instrumentalna djela oratorijsko-kantatnog oblika, opere, balete. Uz te odavna uobičajene i uvedene muzičke forme sretat ćemo i druge, iz muzičke prošlosti. Takve će biti suita, concerto grosso, sinfonia concertante, ricercar.

Novosti, prema tome, nećemo u to vrijeme naći u općim nazivima formalnih okosnica. Nove, ili djelomično nove pojave, koliko ih bude, morat ćemo potražiti drugdje.

Ponajprije, kompozicije našeg doba ističu se sažetošću, aforističkom zbijenošću, izbjegavanjem razvučenosti, što se, svakako, pojavilo i kao posljedica općeg ritma vremena kojemu je puls zbivanja i događaja brži, a mogućnosti za dulju, nepromjenljivu koncentraciju ograničenije. Ima i u tome izuzetaka. Neka suvremena djela napisana u novije vrijeme kao da se natječu u duljini, ali, općenito uzevši, prevladava kratkoća. Otuda na koncertnim programima susrećemo tako često sonatinu umjesto sonate, concertino umjesto koncerta i sinfoniettu umjesto simfonije. U tom se pogledu, doduše, također padalo u krajnosti: Milhaud je napisao opernu trilogiju koja čitava traje 27 minuta!

Nadalje, u preuzimanju formi iz prošlosti suvremeni kompozitori čuvajući opći okvir nastoje više puta unijeti promjene unutar njegovih granica. Te promjene pogađaju ponajčešće sonatnu formu u užem smislu riječi, tj. formu u kojoj su redovito pisani prvi stavci klasičnih i romantičkih simfonija. Kompozitori proširuju provedbeni dio, unose vrlo snažne elemente polifoničke linearnosti, skraćuju reprizu, u kojoj izostavljaju prvu ili drugu glavnu temu, mijenjaju raspored (u reprizu unose drugu glavnu temu prije prve) te intimnije, brže, neposrednije povezuju pojedine odlomke. Često nijedan od stavaka cikličkog simfonijskog djela nije napisan u sonatnoj formi. Završni stavci, koji su kod klasičnih i romantičnih kompozitora vrlo rijetko bili koncipirani u polaganom tempu, danas često nisu brzi. Ima pokušaja da se toj slobodi, kojom kompozitori tretiraju odnose između stavaka i unutar stavaka, dade izražaj i na očitiji način, pa se ponekad izostavljaju tradicionalni nazivi i upotrebljavaju sasvim neodređeni, kakvi su npr. *Muzika za orkestar, Vesela muzika za orkestar* i sl. Svakako da se i u tome pokazuje težnja za postizavanjem pune autonomnosti muzike, koja želi da i putem naslova prekine vezu s ma kakvim izvorom izvanmuzičke sadržajne problematike.

Zato su kod velikog dijela suvremenih kompozitora u znatnom opadanju forme programne muzike i slobodne fantazijske forme tipa romantičkog preludija. S tendencijom prema strožim linearnim formama i mnogo češćoj primjeni polimetričkog oblikovanja povezana je u suvremenoj muzici česta pojava invencije, passacaglie, kanona i fuge, što se djelomično svakako može opravdati probuđenim simpatijama za barokne oblike, u kojima je (osobito u kasnom baroku) polifonija imala znatnu ulogu. Uz njih velik ugled uživa varijacija, osobito u radovima dodekafoničara, kod kojih varijacioni princip leži u temeljima njihova načina komponiranja.

Heterogenost, šarenilo u gledanju na funkciju muzike u društvu manifestira se i u instrumentalnim formama koje kompozitori izabiru u svom stvaralaštvu. Pri tom je jasno da će programne forme, koje su u opadanju

kod jednih, izazvati opravdan interes kod drugih — konkretno kod onih koji žele precizirati sadržajnost svojih djela i povezati ih s određenim aspektima, likovima, događajima i procesima općeg zbivanja — pa će oni tradiciju programnosti, jaku u prošlom stoljeću, i dalje nastavljati, služeći se, dabome, onim tekovinama suvremene muzike koje im najbolje odgovaraju.

Nakon drugog svjetskog rata u novim, radikalnim nastojanjima mlade evropske avangarde dolazi u instrumentalnoj muzici i do novog odnosa prema formi. Negirajući sve bitne elemente na kojima se muzička umjetnost stoljećima izgrađivala, avangardisti su morali potpuno zabaciti i sve baštinjene formalne obrasce. S gledišta muzičke forme njihove se kompozicije svode na mozaičko nizanje dodekafoničko-serijelnih tonskih efekata, pri čemu, razumije se, ima mjesta za oblikovanje kontrastnih raspoloženja. Takvim kompozicijama gotovo da su naslovi suvišni: današnji avangardisti, kako znamo, sasvim napuštaju i tradicionalne nazive »apsolutnih oblika« i one iz područja programne muzike. Ipak, i njihove kompozicije nose nazive koji su u historiji muzike također novi. Zaista, naslove kao što su npr. *Strukture, Segmenti, Transfiguracije, Perspektive, Interpolacije, Integrali, Emanacije, Kontakti, Magični kvadrati, Sigma,* nismo dosad susretali. Drugo je, međutim, pitanje odnosa takvih naslova i sadržajnosti djela koja ih nose. Tu je vrlo često uistinu teško uspostaviti bilo kakav odnos, pa ta okolnost živo podsjeća na srodnu pojavu iz područja suvremenog razvoja likovnih umjetnosti. I apstraktni slikari rado daju svojim platnima naslove koji gledaocu savršeno ništa ne kažu, pogotovo ako su posuđeni iz područja figurativnog slikarstva!

Previranja u koncipiranju muzičkog djela, pojavljivanje i nestajanje različitih umjetničkih ideologija vidljivo je ne samo na području instrumentalne već i vokalno-instrumentalne muzike, prije svega na muzičkoj sceni.

Odmah poslije prvog svjetskog rata, pošto su materijalna i moralna ratna pustošenja pokolebala uvjerenje u stalnost i čvrstoću mnogih načela, pa tako i estetskih, pojavili su se na muzičkoj pozornici pokušaji koji nisu operu promatrali kao objekt malograđanskog uživanja u ljepoti grla i melodije. I na muzičkoj pozornici kazalište postaje arenom za diskutiranje novih problema, za podizanje socijalnih protesta, za ironiziranje malograđanštine i njena povjerenja u nepromjenljivost i sigurnost budućih dana. Satira i groteska ulaze u muzičko kazalište kao njegovi značajni elementi. Problemi čovjeka i sredine koja ga okružuje i protiv koje se mora boriti pobjeđujući ili podliježući, ismijavanje života u kasarni i automatizma koji u njoj caruje ne dopuštajući puno i logično iživljavanje slobodne misli, odnos čovjeka i stroja, problematika braka, invazija komercijaliziranog jazza u Evropu, jednostrano oduševljavanje sportskim rekordima — sve je to nova građa za libretiste i operne kompozitore. Opera hoće da poučava: u Njemačkoj se javlja tzv. Lehrstück s podvrstom školske opere (Schuloper), koja pokušava rješavati probleme iz omladinskog života. U Sovjetskom Savezu postaje opera u još većoj mjeri oruđem društvene kritike.

Ali starije forme opere i dalje se gaje. Epsko-historijska, lirsko-romantička, komična opera, opera s naglašenim folklornim obilježjima — i dalje se pišu i izvode.

Međutim, eksperimentiranje i previranje ne zamjećuje se samo u koncepciji libreta, odnosno u izboru građe, već i u pojedinostima tehničke realizacije. Opera dobiva ponekad gotovo oratorijske crte, toliko je u njoj vidljiva

radnja škrta i skromna. Sve više se javljaju pokušaji koji bi željeli ukloniti nerazumljivost teksta uslijed nečiste dikcije pjevača uvođenjem posebnih govorenih (ili recitativno pjevanih) uloga. U njima se radnja komentira, opisuje, nagovještava, pa djelovanje takvih »govornika« podsjeća donekle na funkciju zbora u starogrčkoj tragediji. Uvode se i novi scenski efekti, štaviše, ponekad se kombinira operna pozornica s filmskim platnom. Razvija se i tip komorne opere s ograničenim brojem instrumentalista, pa i radio-opera i televizijska opera.

Više vitalnosti od opere pokazao je balet, koji je u XX st. postao veoma značajnom muzičko-scenskom formom. Opera našeg stoljeća nije dala mnogo takvih remek-djela kao što su *Petruška* i *Posvećenje proljeća* I. Stravinskog, *Daphnis et Chloé* M. Ravela, *Trorogi šešir* M. de Falle ili *Romeo i Julija* S. Prokofjeva. Za suvremeni balet karakteristično je izbjegavanje sentimentalnih motiva u radnji, koje često uopće i nema, kultiviranje plesa kao svrhe samom sebi, isticanje karikature, parodije, satire, groteske, ali, s druge strane, i oslanjanje na legendu i na folklor, što traži i opravdava kolorit na pozornici i u orkestru. Nasuprot baletu prošlog stoljeća, balet XX st. ne živi više u shematizaciji unaprijed utvrđenih kretnji, već se razvija u slobodnoj neposrednosti pokreta. Slobodnija je i muzika, koja često gubi oštrinu ritmičkih obrisa. Simfonizacija orkestra, koja je za operu iz druge polovine prošlog stoljeća značila velik dobitak, postala je tek u našem stoljeću karakteristična za baletnu muziku. No treba naglasiti i to da balet u najnovijoj fazi svog razvitka odaje i obilježja bezidejnosti i dekadencije, kakva susrećemo i na drugim muzičkim područjima.

Među muzičko-scenske forme našeg vremena moramo ubrojiti i tzv. muzičku komediju, koja uza svu ležernost i vedrinu sadržaja i muzike nastoji da ne upadne u šablonizirane sladunjavosti internacionalnog operetnog tipa.

Oratorijske forme se sadržajno izgrađuju sve više na svjetovnim elementima.

Interes za solo-pjesmu čini se da je općenito, iako ne posvuda, nešto pao. S druge strane, u muziku našeg stoljeća ušla je jedna druga vokalna forma, koja u uspješnoj suradnji književnika i kompozitora može postići doista široku popularnost. Mislimo time na masovnu pjesmu, formu koja može najbrže i najlakše reagirati na aktuelna zbivanja. Zbog razlika koje postoje u društvenom ustrojstvu pojedinih zemalja masovna pjesma nije posvuda prodrla, ali tamo gdje se mogla nesmetano razvijati, u zemljama socijalističkog uređenja, u kojima se pojavila kao društvena potreba, dala je izvrsnih rezultata.

Zbog bogatog i specifičnog razvoja filmske umjetnosti, radiofonije i televizije postala je i muzika njihovim stalnim sastavnim elementom. Držimo da nije potrebno isticati što znači dobra muzika u dobru filmu, koliko ona na podesnu mjestu pomaže da se istakne i uoči reljefnost njegove radnje i koliko je nezamjenljiva u izgrađivanju specifične filmske dramaturgije. Radiofonija postepeno također razvija vlastite tipove dramske radnje s muzikom. Već su ocrtani obrisi specifične radio-opere i televizijske opere.

9. U ovom odsjeku pregleda istaknutih obilježja suvremene muzike željeli bismo upozoriti na dvije karakteristične pojave koje potječu iz vremena poslije drugog svjetskog rata. To su tzv. **konkretna i elektronska muzika.**

Prije nego o njima reknemo nešto više, moramo naglasiti da između njih i muzike u tradicionalnom, ustaljenom smislu riječi postoji golema razlika već u principu njihova nastajanja. Muzika se, naime, oduvijek proizvodi ili pomoću instrumenta ili putem ljudskog glasa; ta umjetnost nastaje iz neposrednog kontakta čovjekova s izvorom zvuka; čovjek je taj koji emocionalnost pretvara u ton. Međutim, i konkretna i elektronska muzika nastaju u laboratoriju, pomoću strojeva. Da bi se pojavile pred slušateljima, ne treba im muzičar-reproduktivni umjetnik. Dovoljna je magnetofonska vrpca.

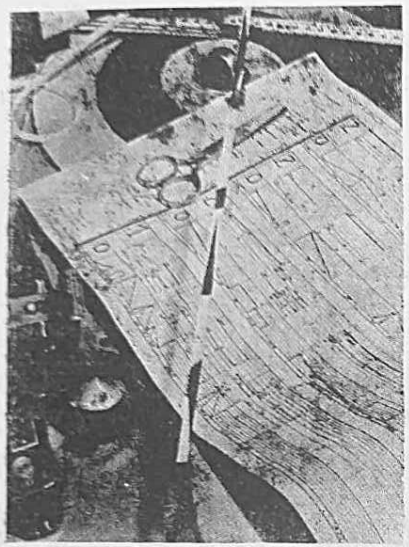
U našem stoljeću, vijeku velikog, neslućenog tehničkog napretka, stroj posvuda zamjenjuje čovjeka. Pojava konkretne i elektronske muzike pokazuje da on to pokušava i na terenu umjetnosti. S kakvim izgledima? Budućnost će odgovoriti. Nama preostaje da zabilježimo kako se mnogi današnji kompozitori jednom i drugom marljivo bave te da pokušamo prikazati u čemu je njihova suština i na koji način mogu poslužiti muzičaru stvaraocu.

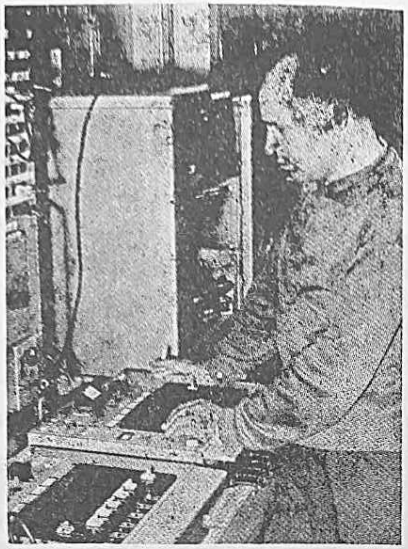
Konkretna muzika rodila se, poput elektronske, iz težnje za pronalaženjem novih izvora i tipova zvuka koji će stajati u službi jedne nove izražajnosti. Za razliku od tradicionalne muzičke umjetnosti, konkretna muzika ne nastaje ozvučavanjem znakova s notnog papira, već snimanjem najrazličitijih zvukova i šumova iz svakodnevnog života ili proizvedenih na umjetan način. Pojave kojima se konkretna muzika koristi mogu doista biti veoma različita podrijetla. Mogu to biti smijeh, plač, zavijanje vjetra, kapanje vode, žuborenje potoka, zvižduk lokomotive, karakteristični šum pile za drva, udarci, detonacije, kotrljanje prazne limenke itd. Ponekad se ti »zvukovni objekti« ostavljaju u onom obliku u kojem su snimljeni, ali najčešće se posebnim postupcima izobličuju, i to toliko da se više ne mogu prepoznati. Oni su tada stvarno pretvoreni u nešto novo, u elemente tona i šuma koji se u običnom životu ne susreću. Novi rezultati nastaju također miješanjem raznih snimaka i njihovih preradbi.

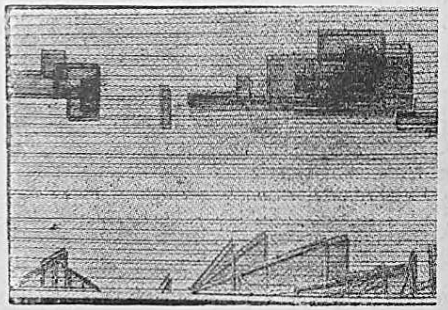
Otac konkretne muzike je Pierre Schaeffer, a njegov je najpoznatiji suradnik Pierre Henry. Konkretna se muzika rodila u Parizu, u laboratoriju Francuske radio-difuzije i televizije. Prva priredba s djelima iz tog područja održana je u Parizu 1950, nakon duljeg eksperimentiranja, koje je 1948. dalo prvo konkretno muzičko djelo, Schaefferovu *Étude aux chemins de fer*... Možda najčešće izvođena »kompozicija« iz područja konkretne muzike jest *Symphonie pour un homme seul* P. Schaeffera i P. Henryja.

Konkretnom se muzikom u Francuskoj i izvan nje bavi više kompozitora, među njima O. Messiaen, H. Sauguet, D. Milhaud, P. Boulez, H. Scherchen. Messiaen se tehnikom konkretne muzike poslužio za svoju etidu *Timbres-Durées*, u kojoj je na poseban način iskoristio šum vode: kapi što padaju u pun ili prazan kabao, mlazove koji udaraju u gong ili u posude napunjene vodom. Svi su se ti šumovi zatim toliko preobrazili da im je nemoguće ustanoviti podrijetlo. Takve novodobivene elemente iskoristio je Messiaen za svoje djelo.

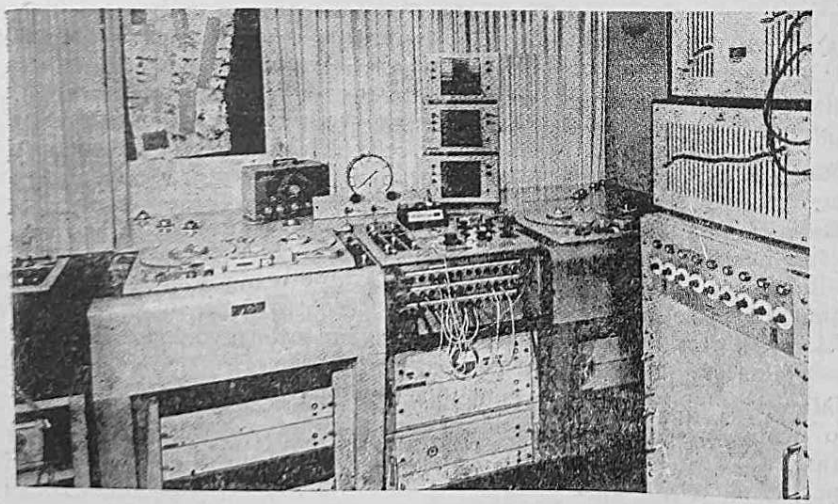
Materijal što ga pružaju postupci konkretne muzike ima svoju nesumnjivu primjenu u pružanju podesne akustičke pozadine najrazličitijim zbivanjima: na filmu, u kazalištu, u televizijskim i radio-emisijama. Tamo gdje ne pridonosi stvaranju jednog određenog ugođaja, već je isključivi nosilac doživljaja i dojmova, mogućnosti postaju skromnije.







Elektronska muzika. Gore lijevo: stranica iz partiture elektronske muzike. Gore desno: P. Boulez pravi pokuse s dinamičkim glisandima. U sredini: Studija II za elektronsku muziku K. Stockhausena s primjenom plastične žice. Dolje: elektronski uređaji u studiju Zapadnonjemačke radioslužbe



Godinu dana nakon prve javne priredbe koja je prikazala dotašnje rezultate konkretne muzike upoznali su polaznici ljetnih tečajeva za suvremenu muziku u Darmstadtu 1951. i prva postignuća elektronske muzike, koja im je objasnio njihov autor Herbert Eimert, rukovodilac novoosnovanog studija za elektronsku muziku pri radio-stanici u Kölnu.

Kakva je razlika između konkretne i elektronske muzike? Kako znamo, konkretna muzika polazi od prirodnih ili vještački izazvanih šumova i tonova, koji se najprije snime a zatim prerade da bi se dobili novi »zvukovni objekti«. Elektronska muzika ne iskorištava postojeće tonove i šumove. Ona stvara isključivo nove zvukove pomoću električnih generatora, koji električne titraje pretvaraju u zvukovne titraje. Kad je »sirovina«, tj. zvukovni materijal proizveden elektronskim uređajima jednom dobiven, on je podvrgnut nizu postupaka koji ga prerađuju, izobličuju i mijenjaju njegove osnovne osobine. Ti su pak postupci sasvim srodni onima s područja konkretne muzike, koja se prva počela njima služiti. Broj tonova koji stoji na raspolaganju elektronskoj muzici mnogo je veći od onoga kojim se služi kompozitor tradicionalne muzike, a i kvaliteta tih tonova, zahvaljujući procesu obrađivanja i prerađivanja, sasvim je drukčija. Elektronska muzika služi se, dakle, potpuno novim sredstvima, kojima polučuje dosad nepoznate i neslućene efekte. I u okviru elektronske muzike moguće su serijelne koncepcije, koje se, međutim, ne ograničuju na dvanaest tonova temperirane ljestvice, jer raspolažu i drukčijim intervalima. Ova »postdodekafonička serijelnost« prihvaća u stvari od klasične dodekafonije samo princip. I elektronska je muzika postigla svoje najpozitivnije rezultate u djelima u kojima ona nije isključiva komponenta doživljavanja, već pomaže stvaranju podesne akustičke pozadine ili ilustrira specifična zbivanja s područja druge umjetnosti (npr. filmske). Ponekad se suvremeni kompozitori u istom djelu služe i elementima tradicionalne i elektronske muzike, kao što udružuju elektronsku muziku s konkretnom.

Za elektronsku muziku zainteresirao se velik broj suvremenih kompozitora, osobito onih koji pripadaju avangardnom krilu (K. Stockhausen, G. Klebe, H. Pousseur, L. Berio, B. Maderna, P. Boulez i dr.). Postepeno su se osnivali instituti za elektronsku muziku i u drugim zemljama, tako u Švicarskoj (Gravesano, 1954), Italija (Milano, 1956), pa u Švedskoj, Poljskoj, Sjedinjenim Državama, Japanu, Češkoj i Sovjetskom Savezu.

* * *

Pošto smo prikazali glavne tekovine kompozicijske tehnike u muzici XX st., a prije nego što zabilježimo još jednu značajnu pojavu, usko povezanu uz suvremenu tehniku komponiranja — mislimo time na nove elemente u današnjem notnom pismu — bilo bi možda uputno dati kratak sintetički pregled tih tekovina, kako su se iskristalizirale u posljednja dva decenija, dakle u razdoblju 1945—1965.

Okviri u kojima se razvija suvremena muzika prilično su raznovrsni. To su:

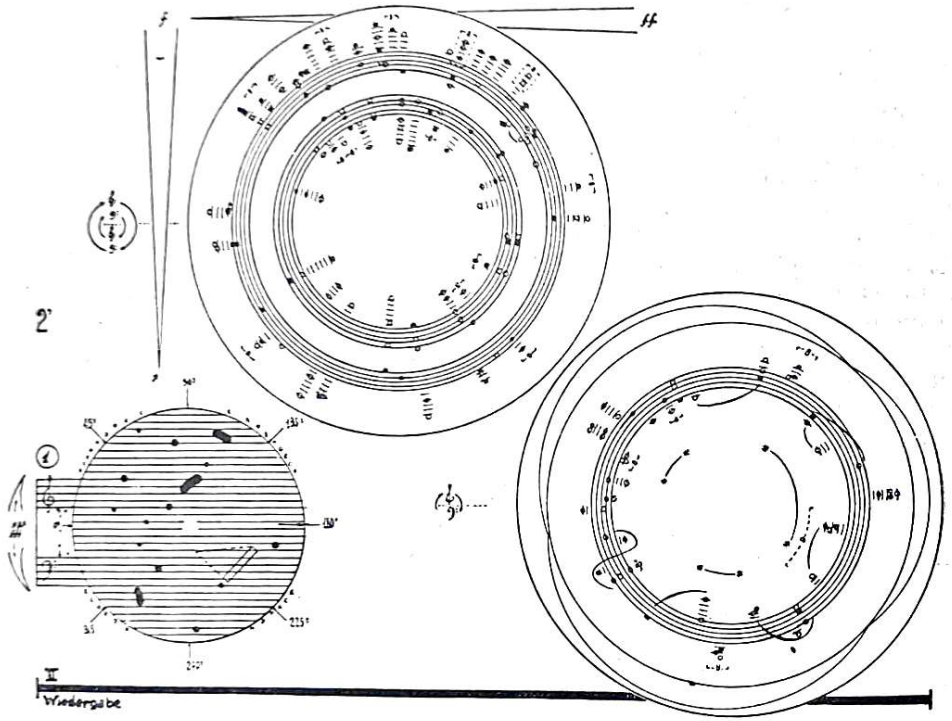
a) proširena tonalnost (uključuje i nastojanja u granicama nacionalnih stilova; poseban je ogranak dosljedno ili povremeno primjenjivanje politonalnih postupaka);

b) neorganizirana atonalnost;

c) organizirana atonalnost (uključuje dodekafoniju, serijelnost, punktualističke i aleatoričke pokušaje);
d) elektronska muzika;
e) konkretna muzika.

Kako smo već naveli, moguća su spajanja elemenata pod c, d i e.

10. Promjene koje su u XX st. duboko zahvatile sve elemente u tehnici komponiranja nisu mimoišle ni notno pismo. U godinama iza drugog svjetskog rata sve su češći pokušaji da se notacija prilagodi novim ciljevima i

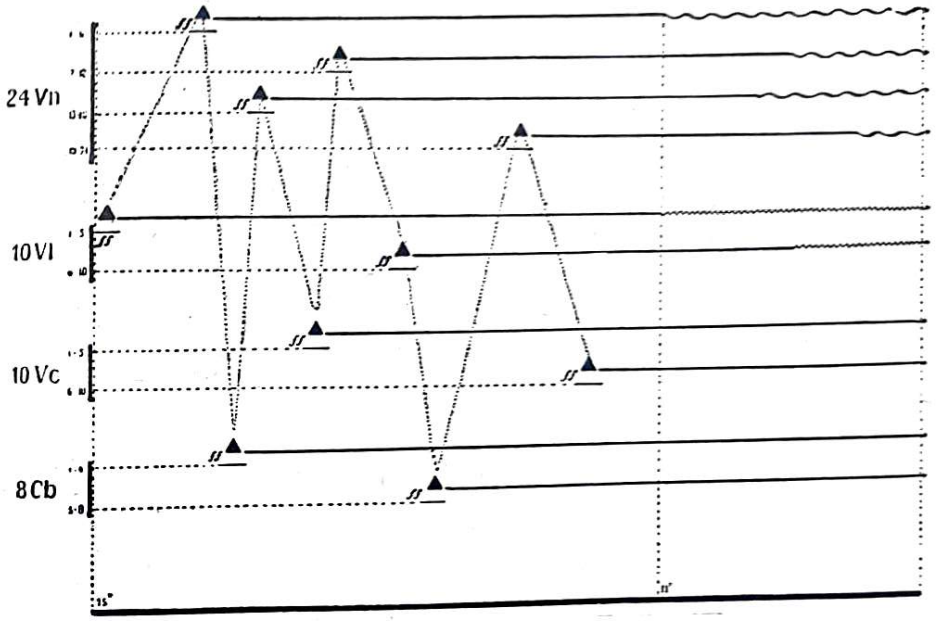


Razvoj suvremene notacije (iz jedne kompozicije M. Kagela)

sredstvima muzičkog izraza. No treba odmah naglasiti da te promjene u notnom pismu ne valja shvatiti kao općeusvojene nove grafičke elemente. To je nemoguće iz dva razloga. U prvom redu, izmjene u notaciji potrebne su samo avangardnim kompozitorima, dakle onima koji se služe serijelnim sustavom, improviziranjem i aleatorikom. Ostalima one nisu nužne. Osim toga, pojave novih elemenata u notnom pismu javljaju se po strogo individualnoj liniji. Svaki kompozitor pronalazi za pojedine svoje kompozicije najpodesniji oblik »muzičke grafike« što, razumije se, iziskuje više ili manje opširna objašnjenja, priložena partituri.

Promjene u notaciji idu od jednostavnih, pristupačnih i razumljivih bez ikakvih uputa, do vrlo složenih i tako zamršenih da bi neupućena osoba u prvi mah mogla ponekad pomisliti da stoji pred slikom kojeg apstraktnog

slikara, a ne pred zapisom muzičkog djela. U jednostavne promjene u notaciji pripada npr. nov način tiskanja partitura. Na svakoj stranici partiture odštampane su samo one dionice, odnosno samo oni taktovi pojedinih dionica u kojima dotični instrument svira. Svi taktovi u kojima instrumenti (ili glasovi) pauziraju ostaju nevidljivi; papir je na tim mjestima čist, bijel. Katkada

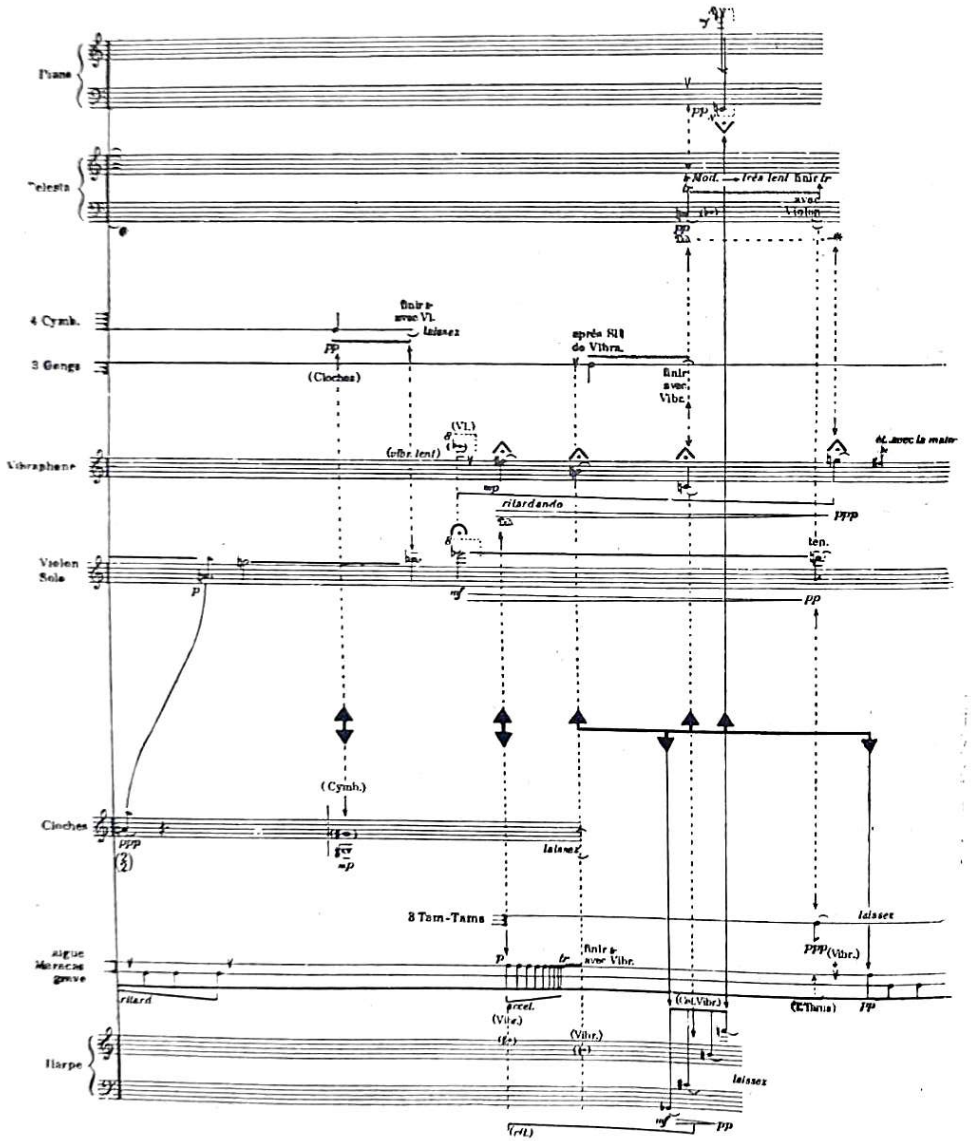


Razvoj suvremene notacije (K. Penderecki, *Threnos*)

kompozitor povuče odeblju crnu crtu preko svih onih taktova u kojima se nalaze izdržani tonovi, pa ta crta zamjenjuje ispisivanje nota u svakom taktu. Ali objašnjenje je potrebno već onda kad kompozitor dodaje tradicionalnim notnim znakovima nove, dotad nepoznate, kad npr. izduži vrat četvrtinke kraćim kosim crticama. U uobičajenom notnom pismu vrijedi pravilo: svira se ili pjeva od lijeva udesno; ono što je zapisano slijeva, čuje se prije onoga što je zapisano zdesna. Isto tako, note napisane u gornjem dijelu crtovlja odgovaraju tonovima koji su viši od tonova prikazanih na donjem dijelu crtovlja. U notaciji je, dakle, prostor bio iskorišten na određeni, općeprihvaćeni način. Današnja »muzička grafika« ide dalje. Kao što su svi raspoloživi tonovi među sobom ravnopravni, tako su postali ravnopravni i svi elementi notnog prostora, pa se katkada upotrebljava crtovlje u obliku kruga ili se umjesto crtovlja uvode razni geometrijski i drugi likovi s posebnim oznakama. Avangardna notacija je katkada precizna a katkad približna. Ako se radi o snažnije zastupanim improvizacijskim i aleatoričkim elementima, notacija je približna i ne daje tačnu sliku tonskog ostvarenja (u tom smislu najdalje su otišli talijanski slikar-kompozitor S. Bussotti i Amerikanac J. Cage). Grupa poljskih kompozitora, pred svima K. Penderecki, nastoji, naprotiv, naći potpuno adekvatne znakove za nove zvukovne fenomene koje

pronalazi. Tako avangarda s jedne strane favorizira vizuelnu likovnu autonomiju notne slike, dok s druge traži da notno pismo i dalje ostane ono što je u suštini uvijek bilo: što pouzdaniji vodič onome koji »prostor pretvara u vrijeme«, tj. od notnih znakova s papira stvara tonove.

Previranje, dinamičnost, traganje za novim i nepoznatim nužno je zahvatilo i suvremenu notaciju, koja također, na osebujan način, postaje svjedok stvaralačkih nemira našega doba.



Razvoj suvremene notacije (iz jedne kompozicije R. Haubenstock-Ramatija)

11. Pri kraju pregleda značajnih obilježja muzičke umjetnosti ovog stoljeća navedimo još jedno njezino krupno obilježje, koje joj, u usporedbi s muzičkim životom ranijih stoljeća, pribavlja izuzetan, jedinstven položaj.

Riječ je o muzičkoj propagandi kojoj su se u XX st. otvorile neslućene mogućnosti. Epohalni pronalasci: radiofonija, televizija, gramofonska ploča, magnetofonska vrpca, postali su moćni faktori u buđenju i širenju interesa za muziku. Zvukovi radio-odašiljača prodiru nezaustavljivo kroz eter, dopiru do najudaljenijih prostora zemaljske kugle, donoseći šaroliko bogatstvo svakidašnjih muzičkih emisija u kojima je gramofonskoj ploči povjerena znatna uloga. To je put po kojemu je muzika zapadnog svijeta započela svoj trijumfalni pohod oko globusa, vršeći utjecaj na sredine koje se od Zapada veoma razlikuju i mentalitetom i običajima i vlastitom muzičkom kulturom. Posljedice su se pojavile: narodi iz dalekih, tzv. egzotičnih zemalja asimiliraju pojedine elemente evropske muzike i udružuju ih s obilježjima svoje muzičke baštine. Golema proširenost radiofonije i gramofonske ploče omogućila je i pobjedu jazza, koji je zaista postao jezikom svih kontinenata, obarajući sve barijere rase, zemlje i narodnosti.

No gotovo neograničene mogućnosti radio-difuzije i ploče poprimile su izgled dvosjeklog mača. Ono što bi zdrava muzička propaganda prvenstveno morala vršiti: preodgajati ukus široke publike, učiniti da ona zavoli ozbiljnu muziku i pomalo izgubi svoje isključive simpatije za muziku jeftinog zabavnog karaktera, to radio-valovima do danas nije uspjelo. Radio-difuzija je doduše pomogla da ozbiljna muzika dobije nove štovatelje, ali je njihov broj još uvijek malen prema stotinama tisuća novih obožavatelja ležerne, površne šansone i plesne muzike, koji se hrane prvenstveno radio-emisijama i pločama.

Ipak, i pored takvih rezultata, koji borbu za pobjedu zdrave muzike čine veoma teškom, valja priznati da je upravo naše stoljeće mnogo učinilo za razvoj muzičkog ukusa i upoznavanje muzičke prošlosti, a i nastojanjâ suvremenih kompozitora. Muzičke škole, kojih je iz dana u dan sve više, porast izdanja s područja ozbiljne muzike, golemo obogaćenje literature o muzici i muzičarima, velik broj muzičkih časopisa raznih tipova, muzički kongresi i festivali veoma različitih sadržaja i ciljeva, propaganda među omladinom (osobito posredstvom međunarodnog udruženja »Jeunesses musicales«), sve veći broj gramofonskih ploča s djelima svih razdoblja, vrsta i smjerova, u izvedbi najistaknutijih svjetskih ansambla i umjetnika — sve to nije moglo ostati bez veoma ohrabrujućih rezultata, koji obećavaju da će sutrašnjica muzičke umjetnosti biti još svjetlija i da će mnogima od onih kojima je danas pogled još zamućen donijeti nove, neslućene radosti.

No i u okviru ozbiljnih muzičkih nastojanja, koja postepeno i sigurno bilježe sve nove pobjede, jedna činjenica zabrinjava. Kad je riječ u suvremenoj muzici, ne možemo a da ne istaknemo kako već prilično dugo postoji provalija između avangarde i prosječnog ljubitelja ozbiljne muzike. On ne može slijediti napore avangardnih kompozitora, čija su djela pristupačna samo užem krugu upućenih i fanatika. Sve što nastaje na terenu atonalnosti, dodekafonije i serijelnosti njemu je strano i nema izgleda da će moći izazvati njegov interes. Prebrzo su avangardni kompozitori pokidali veze s tradicijom, mnogo brže nego što je potrebno da se preodgoji sluh. Uz to, avangardisti suviše brzo napuštaju osvojene pozicije i traže nove. Zaboravljaju da su se još u prošlom stoljeću muzičari — npr. Schubert i Brahms — kojih djelatnost ispunja gotovo cijelo stoljeće služili veoma srodnim izražajnim sredstvima.

Vraćamo se na polazne konstatacije ovog uvoda: vijek je ovo traženja i previranja, zadovoljstva i nezadovoljstva, uspona i padova, pobjeda i poraza. Vijek heterogenog šarenila, suprotnih htijenja i ciljeva, a po tome i sredstava. Na čijoj je strani umjetnička istina? Presudno pitanje iz kojega izvire još jedno, na koje je nekad odgovor bio jednodušan, jer drukčijeg nije ni moglo biti, dok danas odgovora ima nekoliko: za koga umjetnik stvara? Za one koji ga mogu razumjeti, tvrde jedni; koliko će ljubitelja umjetnosti biti u tom nužno ograničenom, »elitnom« krugu, o tome ne vode nimalo računa. Drugi, naprotiv, daju sasvim drukčiji odgovor: umjetnik je dio kolektiva; on se od njega ne smije otcijepiti, udaljiti, zatvoriti u nepristupačan oklop eksperimenata i pokušaja: umjetnik mora, doduše, unapređivati, razvijati, obogaćivati izražajna sredstva svoje umjetnosti, ali putovi po kojima je on vodi moraju biti dovoljno široki da na njima nađe mjesta što veći broj onih zbog kojih umjetnost i nastaje. Kad bismo upitali historiju koji je od ovih dvaju odgovora pravilniji, ta bi nam »magistra vitae« na bezbrojnim primjerima dokazala da nisu u pravu oni koji misle samo na djelo a ne i na to da djelo mora biti nekome namijenjeno.

NASTOJANJA I POSTIGNUĆA U FRANCUSKOJ, NJEMAČKOJ, ITALIJI, ČEHOSLOVAČKOJ, ENGLESKOJ I U SOVJETSKOM SAVEZU

Dajući sažet pregled istaknutih ličnosti i djela suvremene muzike u Evropi i u Americi, izdvojili smo zemlje navedene u naslovu, jer je njihov doprinos, u cjelini uzet, znatniji od rezultata što su ih postigli uglavnom manji narodi Evrope a i pojedine američke zemlje na čelu sa Sjedinjenim Državama. To, dabome, ni u kom slučaju ne znači potcjenjivanje rada čitavog niza ozbiljnih i darovitih muzičara, koji su, djelujući u okviru svog naroda, umjeli unaprijediti razvoj muzičke umjetnosti i pribaviti svojoj zemlji međunarodni ugled, makar se ona ne nalazila na prvim mjestima tablice. Sjetimo se samo imena kakva su Bartók, Kodály, De Falla, Sutermeister, Copland, Frank Martin, Vladigerov, Villa-Lobos i drugi, pa ćemo lako uvidjeti ispravnost ove tvrdnje, koju bismo, sasvim opravdano, mogli ilustrirati i imenima jugoslavenskih kompozitora.

FRANCUSKA

Heterogenost, šarenilo, koje smo više puta spominjali u prošlom poglavlju kao tipičnu značajku suvremenog muzičkog stvaralaštva, susrećemo i u francuskoj muzici naših dana. Ta je činjenica u njoj to više naglašena što su se u toku XX st. u Francuskoj pojavile umjetničke grupacije nejednakih težnja, okupljajući muzičare srodnih gledanja na ulogu muzike. Šestorica, Škola iz Arcueila, Mlada Francuska (Jeune France), grupa dodekafoničara, grupa nazvana Zodijak, Francusko udruženje naprednih muzičara, Pariška škola nazivi su koji svjedoče o dinamičnosti muzičkog života u Francuskoj. Velik broj francuskih kompozitora nije se nikada priključio nijednoj »školi«. Sve njih zajedno mogli bismo obuhvatiti imenom Nezavisni, jer oni to i jesu.

Spomenimo još jednu činjenicu, koja ilustrira dinamičnost i šarolikost francuskog muzičkog života. Taj je život u stvari usredotočen na Pariz. I u XX st. Pariz je svojevrsna evropska metropola, jedinstven grad, na koji su uperene oči i misli muzičara cijeloga svijeta. Otuda značenje pariškog muzičkog života daleko prelazi granice Francuske, pogotovo ako pomislimo na muzičare koji su dolazili i dolaze u Pariz sa sviju kontinenata da tamo uče i prate suvremena muzička zbivanja. Mnogi su znatni suvremeni evropski kompozitori raznih narodnosti ostajali godinama u glavnom gradu Francuske, gdje su, prema snazi svog talenta (sjetimo se Stravinskog, Prokofjeva, De

Falle, Martinůa), vršili često krupan utjecaj na svoje suvremenike u Parizu i izvan njega. Otuda je Pariz i u naše vrijeme značajno raskršće i stjecište smjerova, težnja, utjecaja, uspjeha, ali i nastranosti.

Prije negoli pobliže upoznamo tko i kako predstavlja spomenute umjetničke grupacije i nezavisne kompozitore, moramo posvetiti nekoliko redaka umjetniku koji je u razvoju suvremene francuske muzike odigrao znatnu ulogu okupljajući oko sebe mlade muzičare Pariza, koji su u njemu gledali rušitelja starog, dotrajalog, i borca za novo, za drukčije i naprednije.

Bio je to Erik Satie (1866—1925). Svoje studije u pariškom konzervatoriju započeo je 1883, ali ih je brzo prekinuo ne mogavši se podvrći školskoj disciplini i propisima nastave koji su mu kočili maštu. Životario je otada svirajući klavir po kabaretima Montmartrea i orgulje po crkvama. U međuvremenu je upoznao i Debussyja, na kojega je utjecao smjelošću svojih harmonija i neriješenih disonanca. Tek 1905. ušao je u Scholu Cantorum, gdje je kod Roussela tri godine učio kontrapunkt. No tada se već bio zaputio stazom svog osebujnog stvaranja, koje je na nj brzo privuklo pažnju javnosti. Satie je, naime, postao izrugivač, bockalo, satiričar koji nikoga nije štedio. Njegove se klavirske kompozicije odreda pretvaraju u persiflažu, ironiziranje i ismijavanje kome su impresionisti bili prva žrtva. On je zamjećivao da je u naslovima impresionističkih kompozicija bilo namještenosti, tražene precioznosti, koja se pretvarala u kaćiperstvo i izvještačenost, umjesto da se vazda održi na terenu prave, iskrene umjetnosti. I on sam također snabdijeva svoja djela takvim naslovima, ali im hotimice udara pečat nastranog humora, da bi tim putem ukazao na ono što mu se u taboru impresionista činilo nezdravo. Zajedljiv kao nekada Villon, Rabelais ili Voltaire, Satie je takvim svojim kompozicijama snažno djelovao na mnoge suvremenike, koji su u njemu stali gledati vjesnika novih vremena. Nekada preteča impresionizma, pa njegov nemilosrdni sudac, postao je glavom Šestorice, a kasnije i Škole iz Arcueila, koja je dobila ime po mjestancu u blizini Pariza, gdje je taj čudak, vječni siromah, proveo mnoge godine svoga života. Ali vrijeme mu nije bilo baš sklono. Danas se može s priličnom sigurnošću ustvrditi da je Satie bio više historijski značajan lik nego velik stvaralac. Iza tražene jednostavnosti, iza nastranosti naslova i napomena krilo se često više duhovitosti nego stvaralačkog duha. Satieove kompozicije vrlo često ostavljaju dojam fragmenta, torsa: »vica«. Neobičnosti koje je razmjerno rano pokušao uvesti u muzičku praksu: izostavljanje predznaka uz ključeve, napuštanje mjere i takne crte pa i same spojnice (akolade), slobodna igra s tonalitetima, sve su to bile vanjske oznake, kojima se ne može poreći novost i smjelost, ali one su često ostajale na periferiji prave umjetnosti, kojoj su se samo ponekad na mahove. isprekidano, znale približiti. A i sam njegov humor upadao je u jednoličnost ponavljanjem sretno pronađenih pojedinosti.

Satieova djela pripadaju ponajviše području klavirske muzike i, u izvjesnoj mjeri, muzičke pozornice. Među klavirskim kompozicijama su: *Sarabandes, Gymnopédies, Gnossiennes, Pièces froides (Hladne kompozicije),* od kojih se jedan odsjek naziva *Napjevi koji tjeraju u bijeg, Trois morceaux en forme de poire* (1903) za klavir četveroručno, *Véritables préludes flasques (pour un chien),* tj. *Pravi mlohavi preludiji (za nekog psa), Descriptions automatiques, Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois, Chapitres tournés en tous sens, Sports et Divertissements* (1914), niz veoma uspjelih muzičkih bilježaka deskriptivnog karaktera, *Trois Valses du Précieux dégoûté, Sonatine bureaucratique.*

Među Satieovim scenskim djelima (balet *Mercure*) ističu se balet *Parade* i opera *Socrate.* U baletu *Parade,* izvedenom 1917. u režiji Djagiljeva, osnovni je motiv radnje jedan nesporazum, iz života sajamskog kazališta. Skretanje u grotesku, koja se za prvog svjetskog rata i u prvim godinama poslije njega najjasnije zamjećivala na području baleta, obilježio je Satie upotrebom aparata za proizvodnju zvukova i šumova, kojih dotad nije bilo u normalnom kazališnom orkestru (nisu se doduše ni tada upotrijebili zbog nemogućnosti praktične realizacije). U svoju je partituru, među ostalim, uveo dvije vrsti sirena, pisaći stroj, revolver, kolo za izvlačenje lutrijskih srećaka i različite cijevi! Mnogo je skromniji i normalniji orkestar »simfonijske drame« *Socrate,* napisane 1918. i sastavljene od tri slike. Prve dvije koncipirane su u dijalogu, a treća u monologu. Tekst je Platonov. *Socrate* predstavlja, poput tolikih umjetnikovih djela, veoma zanimljiv pokušaj oživljavanja starogrčkih ljestvica, ali tražena jednoličnost i jednostavnost često smeta jer umanjuje i iskrivljuje pravo značenje muzike u scenskom djelu. A je li upravo Platonovim razmišljanjima o Sokratu potrebna (uostalom i moguća) muzička dopuna ostaje pitanje za sebe.

Kako se vidi iz tih redaka, koje smo posvetili Satieu, razdoblje oko 1918. bilo je zrelo za snažnu reakciju na stanje muzike u Francuskoj. Mladi muzičari, koji su u čudaku iz Arcueila gledali neustrašivog i nesebičnog borca za novu muziku, u kojoj će biti više istine, makar ona bila gorča i oporija, zanosno su čitali knjižicu Jeana Cocteaua *Le coq et l'arlequin* (1918), u kojoj su mnogi odlomci posvećeni muzici, kao što je uopće Cocteauov udio u suradnji s francuskim muzičarima znatan i značajan. Obarajući se poput Satiea na impresionističko pretjerivanje u razvodnjenosti i sladunjavoj mekoputnosti, Cocteau je napisao onaj poznati odlomak koji je gotovo poslužio kao program generaciji mladih muzičara koji su se postepeno sve češće i više afirmirali u manifestacijama francuskog muzičkog života: »Dosta nam je već oblaka, valova, akvarija, vodenjaka i noćnih miomirisa: nama je potrebna muzika na zemlji, muzika za svaki dan... Dosta nam je ležanja u mrežama između stabala, dosta nam je vijenaca i gondola! Ja želim muziku u kojoj ću stanovati kao u kući... Music-hall, cirkus, američki crnački orkestri, sve to može umjetnika oplođiti, kao što ga i život oplođuje... Takvi prizori nisu umjetnost, ali oni podražuju poput strojeva, životinja, pejzaža, opasnosti.«

Pomaljala se nova francuska muzička estetika. Podjednako udaljena od suptilnosti Debussyja i njegovih epigona kao i od Wagnerove teške filozofske simbolike, ta je estetika tražila blizinu života u njegovim suvremenim manifestacijama; ona je tražila jasnoću i oštrinu obrisa ne prezajući od uglatosti, smjelosti i oporosti disonance. Bilo da su se oduševljavali za grotesku i cirkus, za ritmiku tek upoznatog jazza i snagu strojeva ili za spretnost sporta, mladi francuski muzičari započinjali su svoju umjetničku karijeru daleko od subjektivizma, antiromantički trijezno, težeći k novom odražavanju realnosti, ali ponekad kroz nastranosti kojima se nisu mogli oteti.

Okupljajući se oko Satiea, koji ih je privlačio svojim satiričkim stavom i razotkrivanjem malograđanske namještenosti i izvještačenosti, jedna istaknuta skupina mladih francuskih kompozitora iz toga vremena uskoro je do-

bila i ime. Zapravo dva imena. Satie ih je zvao Les nouveaux, a javnost ih je ubrzo upoznala pod nazivom Šestorica (Les Six). Muzički pisac i kritičar Henri Collet udružio je tada šest imena koja su se na ondašnjim koncertima sve češće susretala te je u povodu jednoga od tih koncerata u listu »Comoedia« napisao članak »Petorica Rusa i šestorica Francuza«. U svojoj veoma zanimljivoj i bogatoj autobiografiji, koju je pod naslovom *Notes sans musique* objavio u Parizu 1949, napisao je Darius Milhaud, jedan od najistaknutijih članova skupine, ove retke o Colletovu postupku: »Potpuno proizvoljno on je izabrao šest imena: Auricovo, Dureyovo, Honeggerovo, Poulencovo, Tailleferrino i moje; i to jedino stoga što smo se poznavali, bili dobri drugovi, i što su se naša djela pojavljivala na istim programima. Ali on se nije nimalo brinuo za razliku u našim temperamentima i našoj naravi!... No uzaludno je bilo opirati se: Colletov članak je u svijetu tako odjeknuo da je Skupina šestorice bila utemeljena, a ja sam, htio ili ne, postao njenim članom.«

A sada nekoliko riječi o pojedincima iz toga čuvenog kruga, u kojemu prvo mjesto svakako pripada Honeggeru i Milhaudu.

U nekim se priručnicima muzičke historije Arthur Honegger (1892—1955) u odsjeku posvećenom suvremenoj francuskoj muzici samo uzgred spominje. Činjenica da je taj umjetnik, iako rođen u Le Havreu, ipak sin roditelja švicarskog podrijetla, navodi autore tih priručnika da o njemu opširnije govore u poglavlju o švicarskoj muzici. Švicarska ga i sama smatra svojim kompozitorom; ona mu je, osobito poslije drugoga svjetskoga rata, iskazala mnoge počasti. Ali kao što je Belgijanac César Franck povezan uz razvoj francuske umjetnosti, u koju su ga historičari muzike odavna uvrstili, tako je i Honeggerova stvaralačka djelatnost toliko povezana uz oblikovanje najnovijeg odsjeka francuske muzičke povijesti da ga je nemoguće iz nje izdvojiti a da ona ne izgubi jedan od svojih najznačajnijih likova.

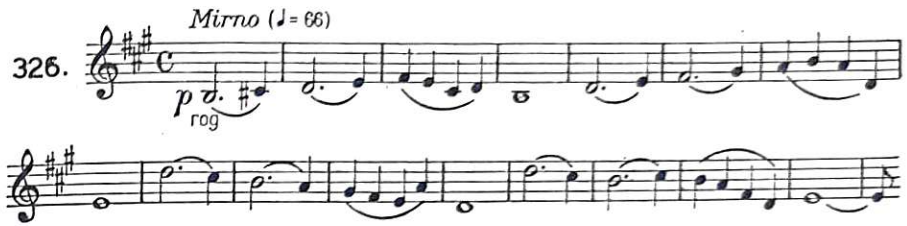
Honegger je neko vrijeme učio na konzervatoriju u Zürichu, ali je najznatniji dio svoje muzičke izobrazbe stekao u Parizu (1911—1915) učeći kod Gédalgea i Widora. Nakon studija povezuje se Honegger uže s naprednijim ondašnjim francuskim muzičarima, biva uvršten u skupinu Šestorice i obilno sudjeluje u francuskom muzičkom životu, tražeći suradnju suvremenih francuskih književnika i umjetnika i čvrsto se ukopčavajući u izražajni svijet francuskog duha i mentaliteta. Ipak, ono po čemu se on, među ostalim, razlikuje od svojih drugova očituje se u utjecajima njemačkog muzičkog stvaralaštva, u čemu ima možda i atavističkih elemenata. Nije možda slučajna njegova sklonost za polifonički način koncipiranja, koji ga često vodi do majstorskog razrađivanja muzičkog tkiva, ali i do gustoće višeglasnih spletova, koji ponekad zamaraju.

Svoja najznatnija ostvarenja dao je Honegger u području orkestralne i oratorijske muzike.

Ljetna pastorala (1920), pet simfonija (1929—1951), simfonijske pjesme *Pacific 231* (1923), *Rugby* (1928), *Simfonijski stavak br. 3* (1933), *Radio-Panoramique* (1935), *Monopartita* (1951) Honeggerov su doprinos suvremenoj orkestralnoj muzici. U tim kompozicijama obuhvaćen je cjelokupan umjetnički profil kompozitorov. Divna *Ljetna pastorala,* pisana za komorni orkestar,

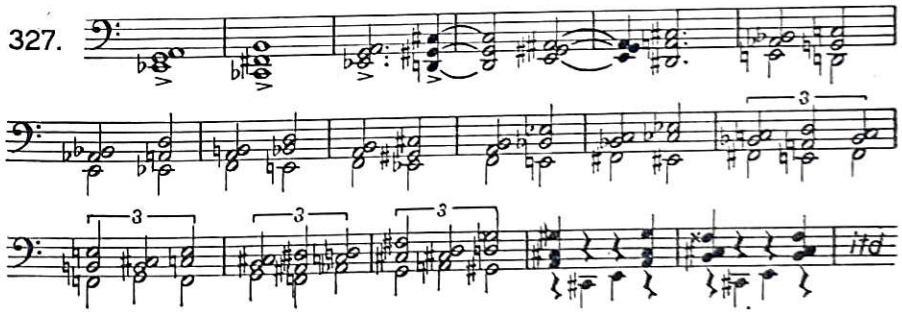
puna je idiličke poezije, u kojoj se izmjenjuju ugođaji širokog mira i vedre seoske svježine. Kompozicija je sasvim tonalno koncipirana, a formalno idealno uravnotežena. Evo joj glavne teme povjerene rogu, pa oboi:

326.



Dok je *Ljetna pastorala* odraz lirske strane Honeggerove umjetničke naravi, *Pacific 231* donosi sasvim drukčiju sliku o umjetniku. To je djelo čovjeka XX st., čovjeka koji osjeća snagu stroja i uživa u njegovoj moći. Ali kompozitor se nije dao zavesti jeftinom prilikom da naivnim oponašanjem akustičkog dojma što ga izaziva vlak u fazama svoga putovanja doda jedan kuriozitet više tolikim beznačajnim tonskim slikarijama, koje su se stoljećima gomilale. Evo što on sam veli: »*U Pacificu* nisam pokušao ocrtati oponašanje šuma što ga lokomotiva proizvodi, već odraziti vizuelni dojam i fizičko zadovoljstvo pomoću muzičke konstrukcije. Ta konstrukcija počiva na zapažanju stvarnih činjenica, kakve su smireno disanje stroja koji miruje, napor pri polasku, postepeno povećavanje brzine sve do »lirskog stanja«, do teške patetike voza, koji, težak 300 tona, juri kroz duboku noć brzinom od 120 kilometara.« Izvrsno instrumentiran, *Pacific 231* i svojim harmonijskim jezikom, ponekad gotovo brutalnim ali uklještenim u zakone specifičnih ritmičkih promjena, kako ih je tražila koncepcija te kompozicije, odaje novog, drukčijeg Honeggera. Za primjer evo prvih taktova nakon uvoda, u kojima se kroz disonantne intervale dubokih orkestrovih registara div na tračnicama postepeno priprema da pobijedi i osvoji prostor:

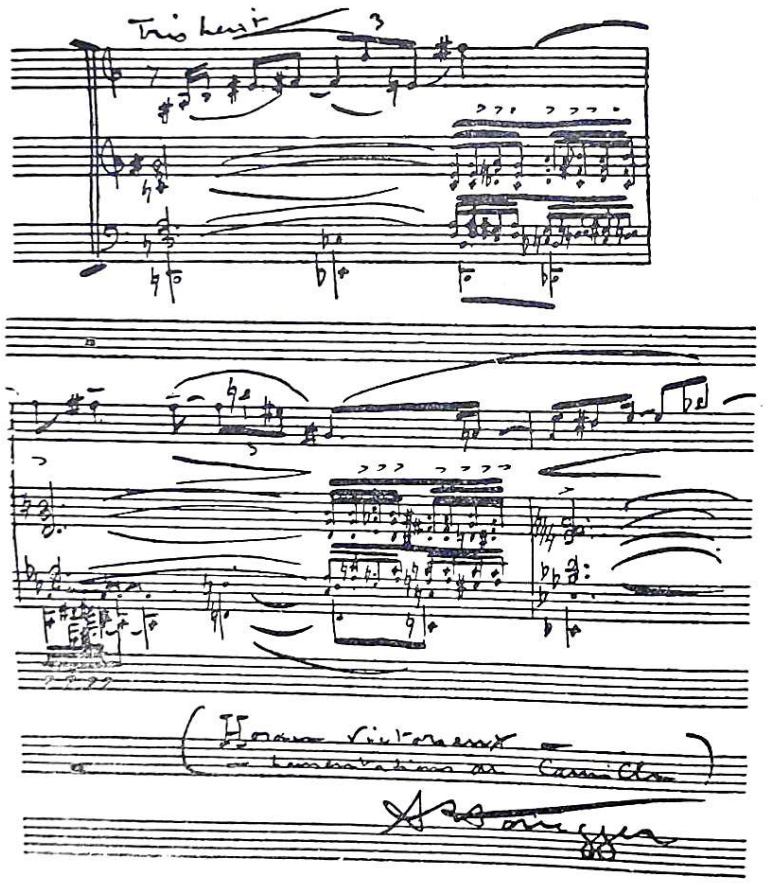
327.



Ali ne samo u toj možda najpopularnijoj svojoj kompoziciji za orkestar već i u drugima Honegger pokazuje nastojanje da i kao umjetnik bude bliz karakterističnim životnim manifestacijama našeg stoljeća. *Rugby* je simfonijska vizija napete sportske utakmice; *Radio-Panoramique* obnavlja na duhovit i ukusan način dojmove svakog slušaoca radio-prijenosa, koji pomičući kazaljku svoga aparata često tumara svijetom i sukobljava se s najrazliči-

tijim zvukovnim doživljajima. Među umjetnikovim simfonijama, od kojih je druga napisana za gudački orkestar, ističe se treća simfonija, koju je autor nazvao *Liturgičkom* (1946). U tri stavka (s podnaslovima *Dies Irae, De profundis clamavi, Dona nobis pacem*) kompozitor je iznio svoj doživljaj drugoga svjetskog rata, bespomoćnost pojedinca u vrtlogu strahota i nadu u povratak mirnije, vedrije svakidašnjice. Umjetnikovo doživljavanje još uvijek teške problematike pojedinaca i naroda ogleda se i u petoj simfoniji (1951), koju je nazvao *Sinfonia di tre re*.[164]

Na području oratorijske muzike najveća su Honeggerova postignuća *Kralj David* (1921—1923, prvobitno izveden kao scensko djelo) i *Ivana od Arka na lomači* (*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935, također izvedena na muzičkoj sceni).



Rukopis A. Honeggera

[164] To svoje djelo Honegger hotimice nije htio nazvati »petom simfonijom« iz dubokog poštovanja prema Beethovenovoj petoj simfoniji koja, po njegovu mišljenju, jedina ima pravo na taj naziv. *Sinfonia di tre re* znači *Simfonija triju nota d* (tj. re); svaki od njezinih triju stavaka završava, naime, notom d koju izvode timpani.

Kralj David, prvo djelo mladog autora, koje mu je pronijelo ime kroz svijet dok se njegovi drugovi još nisu mogli oteti slobodi parodije i groteske, opisuje u 28 pretežno sažetih stavaka biblijski lik pastira, vojskovođe, kralja i proroka u ozbiljnosti oratorijske dramatičnosti, koja ponekad prelazi u gorljivu, zanosnu liriku. Neposrednošću djelovanja — u kojemu je Honegger stapajući prošlost i sadašnjost, primitivizam i arhaičnost (uporne ostinatne figure) s osobinama novoga muzičkog jezika već rano izrazio svoju svježu i izvornu umjetničku ličnost — *Kralj David* redovito proizvodi dubok dojam na slušaoce; oni se ne mogu oteti osebujnoj boji muzičkog jezika, koji povremeno prekida govorena riječ recitatorova, snazi zbornih tačaka koje kao da oživljuju nekadašnje oratorijske tradicije i reljefnosti pojedinih odlomaka, među kojima ekstatični ples kolektiva pred zavjetnim kovčegom — središnja i najopsežnija tačka oratorija — imaju veliku izražajnu snagu.

Podjednako neposredno, nepodijeljeno priznanje doživjela je i Honeggerova *Ivana na lomači* (tekst P. Claudela), koncipirana za koncertnu dvoranu i za kazališnu pozornicu, na kojoj se izvodi u ponešto primitivnom dekoru, poput nekadašnjih srednjovjekovnih misterija na koje mnogim pojedinostima podsjeća. Evo što o tom djelu piše istaknuti švicarski kritičar i muzikolog R. A. Mooser: »U spretnom stapanju mistike i tragedije, dirljivog i komičnog, izmjenjujući nastupe govorene riječi, pjevača solista i zbora a i simfonijskih odlomaka, radnja koju je zamislio pjesnik odigrava se oko lomače na kojoj Ivana od Arka očekuje smrt. U tom vrhovnom trenutku najznačajnije epizode iz njezina života pojavljuju se u duhu osuđenice: glasovi koji su je pozvali i pokazali joj put, nedostojna izdaja crkve koja ju je izručila neprijateljima Francuske, vika naroda koji ju je optuživao zbog udruživanja s đavlom i čaranja, osuda što je izriče nepravedni sud, koji pjesnik ismijava... Ponovo se javljaju glasovi; Ivana se dalje sjeća sretnog djetinjstva u Domrémyju, veselih pjesama svibnja, potučenih Engleza, pobjedonosnog kraljeva ulaska u Reims usred mahnitih ovacija i zvonjave zvona. Ali dolazi čas žrtve... Uz osuđenicu pojavljuje se Djevica na lomači u plamenu; ona prima čistu dušu, ohrabruje je i podržava, dok se iz naroda na koljenima izvija gorljiva pjesma: — Nema veće ljubavi od one koju čovjek iskazuje kad daje život za one koje voli. — Toj radnji, koja pruža prilike za potresne kontraste, kompozitor je tražio i našao muzički izraz čija je posebna prednost u krajnjoj jednostavnosti i savršenoj jasnoći. Koliko god bili brojni i raznoliki osjećaji koji se međusobno suprotstavljaju jer idu od svetosti do parodije, od mržnje do gorljivosti, od bujnog zanosa do najkruće tuge, muzičar ih je umio prevesti izmjenjujući ozbiljan ton zabavnim, a vatreni dirljivim.«

Na području instrumentalne muzike napisao je Honegger uspjeli concertino za klavir i orkestar (1924), koncert za violončelo i orkestar (1929), *Concertino da camera* za flautu, engleski rog i orkestar (1945), klavirski ciklus *Cahier Romand* (1921—1923), partitu za dva klavira (1940), tri gudačka kvarteta (1916—1937), dvije violinske sonate (1916—1919), sonatu za violu i klavir (1920), sonatu za violončelo i klavir (1920), sonatinu za dvije violine (1920), sonatinu za violinu i violončelo (1932). Na području vokalno-instrumentalne muzike, uključujući i pozornicu, ističu se oratoriji: *Les Cris du Monde* (1931), *Nicolas de Flue* (1940), *Božićna kantata* (1953), *La danse des Morts* (1940), balet *Horace victorieux* (1921), muzička tragedija *Antigona* (1927, tekst Cocteaua, prema Sofoklu), biblijska drama *Judita* (1925), Valéryjeva melodrama *Amphion* (1931), opereta *Pustolovine kralja Pausole* (1930), opera *L'Aiglon*

(1937, u suradnji s J. Ibertom), balet *L'Appel de la Montagne* (1945). Zanimljiva je i njegova zbirka kritika objavljena 1948. pod naslovom *Incantation aux Fossiles*, a i knjiga *Je suis compositeur* (1951), u kojoj Honegger iznosi niz osebujnih opažanja o suvremenom muzičkom životu, o teškoćama stvaranja i izvođenja.

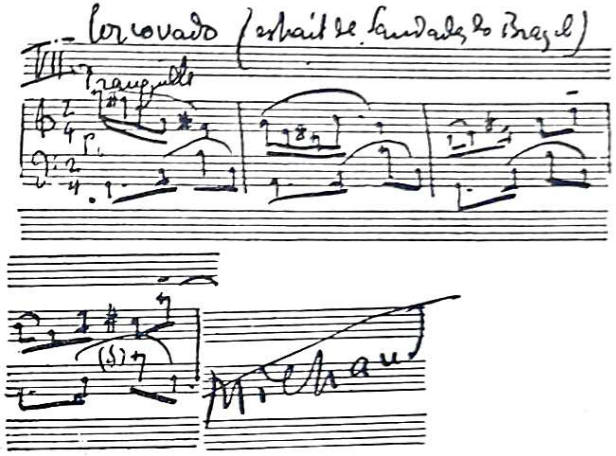
Honeggerov školski drug Darius Milhaud (1892) drukčija je umjetnička ličnost. Rođen u mjestu Aix-en-Provence kao član stare jevrejske obitelji, zarana je počeo učiti violinu, instrument na kojemu je u toku vremena znatno napredovao. U Parizu mu je Gédalge bio nastavnik iz kompozicije, a onda je započeo veoma intenzivan umjetnički život spojen s brojnim putovanjima i turnejama koje su ga vodile kroz Evropu, obje Amerike i Aziju. Drugi svjetski rat primorao je Milhauda da 1940. napusti domovinu i ode u Sjedinjene Države, gdje je bio nastavnik u Mills-Collegeu u Kaliforniji. Od 1947. živi naizmjence u Sjedinjenim Državama i u Parizu, gdje predaje kompoziciju na konzervatoriju.

Milhaud je u krugu Šestorice najizrazitiji lirik, gotovo bismo rekli romantik, unatoč svjesnom isticanju antiromantičnosti i objektivizma kakav susrećemo u brojnim njegovim djelima. Ne smijemo zaboraviti da je on južnjak, Provansalac, čisti Mediteranac, te da bi stoga samo s velikim i u stvari nepotrebnim naporima bio mogao zatomiti prirođenu sklonost svojeg temperamenta k toplom lirizmu jasnih linija i naglašene pjevnosti. Tome pridonose i atavistička obilježja njegove vjerske pripadnosti: patetičnost je jedna od istaknutih crta u muzičkom elementu hebrejskog bogoslužja i hebrejskih napjeva. No Milhaud je i strastan ljubitelj prirode i folklora. Otuda u njegovoj muzici prizvuk narodnog melosa ne samo francuskog već i stranog (za svog boravka u Brazilu kao činovnik francuskog poslanstva od 1916. do 1918. upoznao je temeljito brazilski folklor, koji je kasnije uspješno iskoristio u nekim svojim djelima; orkestralna suita *Kentuckiana* sadržava niz obrađenih melodija iz Kentuckyja u USA).

Ali iskonskom muzičkom temperamentu Milhauda stoje na putu i zapreke. On stvara s neobičnom lakoćom i brzinom, zbog čega ga moramo ubrojiti među najplodnije žive kompozitore. Međutim, upravo to nepostojanje većih teškoća pri stvaranju uvjetovalo je u Milhauda i izvjestan nedostatak autokritike, zbog čega mu djela imaju nejednaku vrijednost, što se očituje i u toku pojedinih njegovih radova. S druge strane jasnoći i privlačljivosti njegove melodijske invencije mnogo smeta primjena politonalnosti, kojoj je upravo Milhaud najdosljedniji predstavnik u Francuskoj i izvan nje. Politonalnost je izvor njegovih oštrih disonantnih sklopova, koji svojom upornošću niveliraju kontraste i zamaraju.

Lakoća stvaranja i svladavanja tehničkih problema izazvala je u Milhauda (kao i u Ravela) težnju za postavljanjem i rješavanjem neobičnih kompozitorskih zadataka: on je, na primjer, napisao koncert za udaraljke i orkestar, za marimbu, vibrafon i orkestar; njegov četrnaesti i petnaesti gudački kvartet izvode se, dabome, svaki posebno, ali su tako napisani da se mogu izvoditi i zajedno kao gudački oktet! U jednoj svojoj kompoziciji (*Machines agricoles*, 1919) za glas i sedam instrumenata otišao je tako daleko da je za tekst uzeo reklame poljoprivrednih strojeva! No i u takvom, očito nastranom pokušaju Milhaud je, pomišljajući vjerojatno i na pejzaže koji okružuju poljoprivredne strojeve u radu, dao zapravo niz pastoralnih ugođaja, koji djelomično mogu samostalno živjeti i bez teksta.

U Beckovu katalogu Milhaudovih kompozicija napisanih u razdoblju 1910—1949 (Pariz, 1949) bilo je potrebno 75 strana za podrobno navođenje sviju 297 dotadašnjih umjetnikovih djela i najvažnijih podataka o njima (broj Milhaudovih djela iznosi danas već oko 400!). U okviru našeg priručnika mi im ne možemo posvetiti ni toliko redaka. Ograničit ćemo se stoga na citiranje značajnijih.



Rukopis D. Milhauda

Čini se da je Milhaud svoje najuspjelije radove napisao za kazalište. U području muzičke pozornice on je od 1910. do danas komponirao velik broj opera, baleta, scensku muziku za mnoga kazališna djela. Obrađene teme pokazuju širinu i šarolikost interesa koji ide od antike (Eshilova trilogija *Orestija*, muzika za *Agamemnona*, 1913, za *Les Choéphores*, 1915, opere *Les Euménides*, 1917—1922, *Les Malheurs d'Orphée*, 1924, trilogija tzv. *Opéras-minute* iz 1927: *L'enlevement d'Europe*, *L'abandon d' Ariane*, *La délivrance de Thésée*, zatim opera *Medeja*, 1938) preko starog Istoka (opera *David*, 1954) i srednjeg vijeka (muzika za igru *Jeu de Robin et de Marion*, prema motivima A. de la Hallea, 1948) do Shakespearea (muzika za *Macbetha*, 1937, i za *Hamleta*, 1939) i dalje do likova iz povijesti južnoameričkog kontinenta (operna trilogija *Christophe Colomb*, 1928, *Maximilien*, 1930, *Bolivar*, 1943), do uzbudljive, gotovo verističke scenske tragedije (opera *Le pauvre matelot*, 1926) i kršćanske mistike (muzika za Claudelov *L'Annonce fait à Marie*, 1932). Uz prvo svoje operno djelo, *La Brebis égarée* (1910—1915), komičnu operu *Esther de Carpentras* (1938) i komornu jednočinku *Fiesta* (1958), napisao je Milhaud niz baleta u kojima dolaze do izražaja elementi satire, parodije, humora i upotrebe narodnih melodija. U baletu *Le Boeuf sur le toit* (1919) susrećemo južnoameričke, osobito brazilske napjeve, a u baletu *Salade* (1924) ima sardinskog folklora. Od ostalih spomenimo *La Création du monde* (1923) i *Le train bleu* (1924). Među navedenim djelima najviše su uspjeha imale opere *Christophe Colomb* i *Le pauvre matelot* (*Jadni mornar*).

Milhaud je napisao i veći broj vokalno-instrumentalnih djela, od oratorija do solo-pjesme, ispoljujući u njima veoma raznovrsna stanja i htijenja, koja često kruže oko dva karakteristična pola Milhaudove misli i njegovih

osjećanja: religioznosti i humanosti. U kategoriju tih djela pripadaju, među ostalim, oratorij *La Sagesse*, veći broj kantata (*Cantate nuptiale*, 1937, *Cantate des proverbes*, 1951, *Cantate de la croix de charité*, 1960, *Cantate de l'Initiation* i *Les deux Cités*, veoma zanimljiva kantata *Pacem in terris*, 1963, u kojoj je komponirao odlomke iz istoimene enciklike pape Ivana XXIII, i dr.) i opsežni *Service sacré* (1950), hebrejsko bogoslužje za petak uveče i subotu ujutro.

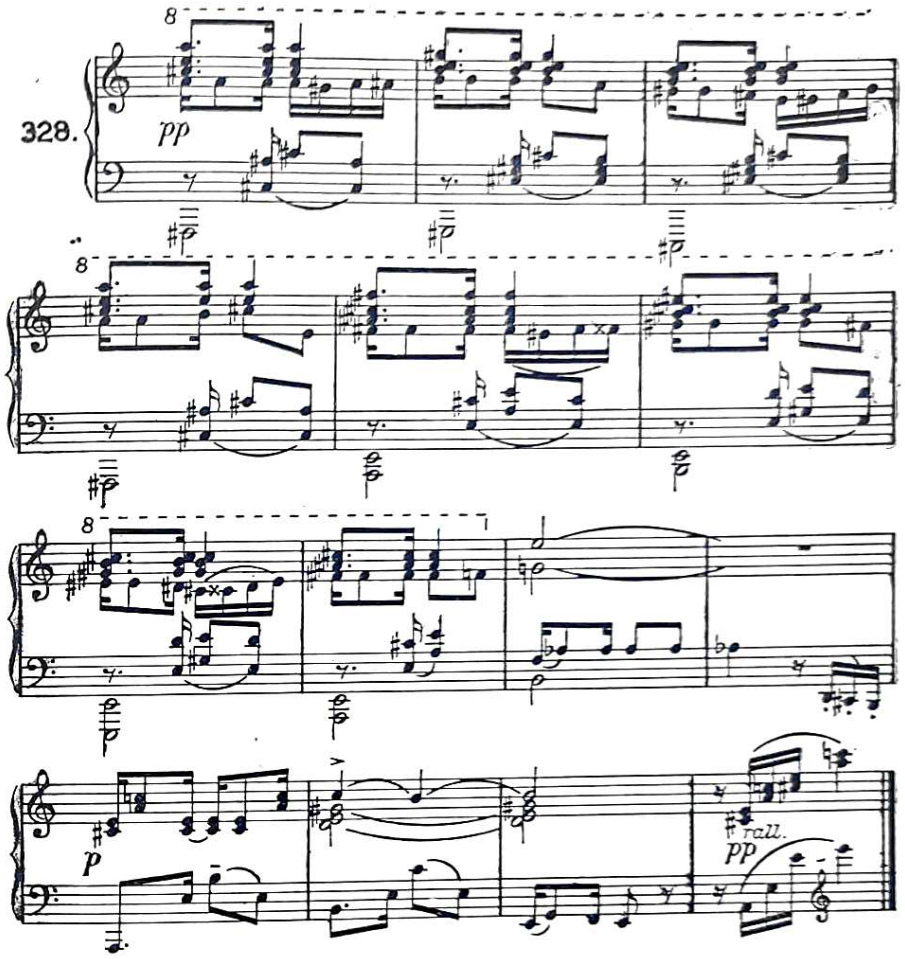
Iz dugačkog niza Milhaudovih orkestralnih kompozicija navedimo pet koncerata za klavir i orkestar (1933—1955; u izvedbi nekih od njih nastupao je i sam Milhaud), »Pet etida za klavir i orkestar« (1920), tri koncerta za violinu i orkestar (1927, 1946, 1958), dva koncerta za violončelo i orkestar (1934, 1945), koncert za dva klavira i orkestar (1941), koncert za klarinet i orkestar (1941), koncert za flautu, violinu i orkestar (1938—1939), dva koncerta za violu i orkestar (1929, 1955), dva koncerta za dva klavira i udaraljke, koncert za harfu i orkestar, suitu za dva klavira i orkestar (1950), dvanaest simfonija za veliki orkestar (1939—1963) i šest simfonija za manje sastave (1917—1923), *Suite française* (1944, po motivima iz francuskog muzičkog folklora), *Suite provençale* (1936), *Kentuckiana*, divertimento na 20 narodnih napjeva iz Kentuckyja (1952), *A Frenchman in New York*, suita *Paris*, *Ouverture philharmonique* (1963), suita *Les Cloches* i dr. Području komorne muzike pripadaju dvije sonate za violinu i klavir (1911, 1917), sonata za dvije violine i klavir (1914), sonatina za dvije violine (1940), sonata za violinu i čembalo (1945), dvije sonate za violu i klavir (1944), osamnaest gudačkih kvarteta (1912—1952), gudački trio (1947), tri kvinteta za razne sastave (1952—1956), gudački septet (1964); među klavirskim djelima Milhaudovim ističu se ciklusi *Printemps* (1915—1920), ciklus od 12 brazilskih plesova pod nazivom *Saudades do Brazil* (1920—1921, obrađeni su i za orkestar) i dvije sonate.

Za primjer Milhaudove bitonalnosti, koja je ponekad oštra, zajedljiva, neka posluže slijedeći taktovi jednog od plesova iz zbirke *Saudades do Brazil* (dok je dionica desne ruke u A-duru, lijeva ruka igra u Fis-duru; u petom taktu uloge se mijenjaju (v. primjer br. 328).

Među članovima Šestorice Auric i Poulenc nisu tako značajni kao Honegger i Milhaud, ali darovitošću nadilaze Dureya i Tailleferrovu.

Georges Auric (1899), učenik d'Indyja, počeo je stvarati već u petnaestoj godini, a rano se istakao i kao kritičar (»Nouvelle Revue Française«, »Nouvelles Littéraires«). Izvrstan tehničar, Auric unosi u svoje stvaranje lakoću i ležernost, koju često povezuje s elementima humora i parodije. Međutim, balet *Phèdre* (1951) promijenio je ustaljenu sliku o njegovu stvaralaštvu, u koje su ušle nove komponente dramatičnosti, dubine, patetike. U red njegovih najpoznatijih kompozicija idu baleti *Les Facheux* (1924), *Les Matelots* (1925), *La Pastorale* (1925), *Le peintre et son modèle* (1949), *Chemin de lumière* (1952), *Coup de feu*, klavirska djela (sonatina, *Mala suita*, sonata u F-duru, 1932, *Tri impromptua*, 1940, partita za dva klavira, 1955), sonata za violinu i klavir (1937), suita za šest instrumenata, popijevke. Napisao je i muziku za dvadesetak filmova (*Éternel retour*, *Moulin Rouge*).

Pijanist i kompozitor Francis Poulenc (1899—1963) složenija je ličnost od Aurica. Njegova se umjetnost kreće oko dva pola: on oblikuje religiozne ugođaje (misa, *Moteti za pokoru*, *Litanije crnoj Madoni*, *Stabat mater*,



1951), a drugdje naglašuje svjetovne elemente koji se iživljuju čas u satiri i parodiranju, čas u gotovo sentimentalnoj mekoći, čas opet u raspojasanoj vedrini. Prilično produktivan, Poulenc je napisao mnogo instrumentalnih kompozicija: niz sonata (za dva klarineta, 1918, za klarinet i fagot, 1922, za rog, trublju i pozaunu, 1922, za flautu i klavir, 1957, za klarinet i klavir, 1962, za obou i klavir, 1962, za klavir četveroručno, 1918, za dva klavira, 1953), trio za obou i klavir, 1962, za klavir četveroručno, 1918, za dva klavira, 1953), trio za klavir, obou i fagot (1924—1925), klavirska djela (*Mouvements perpetuels*, 1918, *Promenades*, 1921), *Concert champêtre* za klavir i orkestar, koncert za klavir i orkestar (1949), koncert za dva klavira i orkestar (1932), koncert za orgulje i orkestar (1938), sinfoniettu, 1950. Njegovo je posljednje instrumentalno djelo *Sept répons des Ténèbres* za orkestar (1963). Na vokalno-instrumentalnom području nastale su brojne popijevke, *Crnačka rapsodija* za glasove i instrumentalni sastav (1917), *Le Bestiaire* za glas, gudački kvartet, flautu, klarinet i fagot (1919), kantata za dvostruki mješoviti zbor a cappella *Figure humaine* (1943), prava himna slobodi i ljudskom dostojanstvu, u ratnim danima velikih poniženja i stradanja. Vrijedne je priloge ovaj umjetnik dao

muzičkoj pozornici. Napisao je balete *Les Biches* (1924) i *Les animaux modèles* (1942) i opere *Les mamelles de Tirésias* (1947), *Le Dialogue des Carmélites* (1957), potresnu tragediju o stradanju redovnica u jednom samostanu u doba francuske revolucije, nadalje *La voix humaine* (1959) i lirsku scenu *La dame de Monte*

»Šestorica« i J. Cocteau (s lijeva nadesno: stoje F. Poulenc, G. Tailleferre, G. Auric, L. Durey — sjede A. Honegger, J. Cocteau, D. Milhaud)

Carlo 1961). U usporedbi s ostalim članovima Šestorice Poulenc ostaje umjetnik ličnih crta; on ne eksperimentira s ekstremnim rješenjima, već inventivno osvježuje i obogaćuje naslijeđene okvire izgrađujući na svoj način muzički jezik našeg vremena.

Najstariji član toga kruga, Louis Durey (1888), zarana se iz njega povukao. Od pristaše atonalnosti i hladnog objektivizma postepeno je prešao k toplijem, sadržajnijem oblikovanju. Danas pripada grupi Progresista te piše masovne pjesme i kantate na socijalno-političke teme. Nije mnogo komponirao. U njegove radove pripadaju: popijevke na stihove Gidea, Petronija, Gourmonta, Tagorea, zborna djela na tekstove Mallarméa, Régniera, Orléansa, tri gudačka kvarteta, klavirski trio, duhački kvartet, duhački kvintet, *Soirées de Valfère* (1964), sonatina za flautu i klavir, opere *L' Occasion, Judith* i klavirski radovi. — Germaine Tailleferre (1892) ističe se u svojim djelima elegancijom i uravnoteženošću i obilježjima koja je približuju impresionistima. Jedna od njezinih najboljih kompozicija je *Uvertira za orkestar* (1932). Među ostalim spomenimo: opere *Le Fou-sensé* i *Il était un petit navire* (1951), balet *Le Marchand d' oiseaux* (1923), koncert za klavir i orkestar, koncertino za klavir i orkestar, koncertino za harfu i orkestar, *Jeux de plein air* za dva klavira, *Pastoralu* za mali orkestar, suitu *Fleurs de France* za orkestar, gudački kvartet, klavirski trio, dvije violinske sonate i kantatu *Narzyss* na Valérijev tekst.

Ime Erika Satiea nije povezano samo uz početke djelovanja Šestorice, već i uz rad još jedne, iako manje značajne skupine od četiri kompozitora, koji su se 1923. nazvali Školom iz Arcueila (École d'Arcueil), prema mjestu u kojem je stanovao Satie. Ta su četvorica: Henri Cliquet-Pleyel (1894—1964), Roger Desormière (1898—1963), Maxime Jacob (1906) i Henri Sauguet (1901). Desormière je ubrzo napustio komponiranje i posvetio se potpuno dirigiranju; postao je jedan od najznačajnijih i najpoznatijih francuskih dirigenata. Posebno je zaslužan za propagiranje suvremene francuske muzike. Maxime Jacob ušao je u benediktinski red i stvara pretežno na području crkvene muzike. Najviše darovitosti pokazao je Sauguet, poznat i kao kritičar. Svoja najbolja djela napisao je za muzičku pozornicu (opere *La Chartreuse de Parme, La gageure imprévue, Les caprices de Marianne*, 1954; brojni baleti: *Les Forains, La Chatte, La Rencontre d' Oedipe et du Sphinx, Mirages, La Nuit, Le sacre d'automne, Cordelia*, 1952, *Songes romantiques*, 1954, *La Dame aux camélias*, 1957, *La solitude*, 1959, *L'As de coeur*, 1960, *Plus loin que la nuit et le jour*, 1961, i dr.). Njegova velika »alegorička simfonija-oratorij« *Les saisons* (1950) priređena je i za izvedbu na pozornici u obliku baleta-kantate. U instrumentalne kompozicije ovog umjetnika pripadaju dva gudačka kvarteta, tri simfonije, tri klavirska koncerta (III-1963), violinski koncert (1953), koncert za violončelo (1963), *Divertissement* za pet instrumenata, klavirske kompozicije, *Suite royale* za čembalo (1962), a u vokalne *Le Cornette* (R. M. Rilke) za bas i orkestar (1963) i brojne popijevke.

Godine 1936. osnovala su druga četiri kompozitora grupu Jeune France (Mlada Francuska) posluživ̌ši se u naslovu starom Berliozovom krilaticom. Udruživši se, André Jolivet (1905), Yves Baudrier (1906), Daniel Lesur (1908) i Olivier Messiaen (1908) nisu htjeli podvrći svoju djelatnost propisima nekog unaprijed stvorenog i izgrađenog stvaralačkog sistema. Kao pravi Francuzi željeli su sačuvati svoju umjetničku individualnost i povezati se jedino istovetnošću općih pogleda; njima je pred očima lebdjelo stvaranje iskrenije, čovječnije umjetnosti, izbjegavanje gole i beznačajne apstraktnosti, uz punu primjenu suvremenih tekovina muzičke tehnike. Iako u svojim namjerama nisu uvijek uspijevali, oni su, u prvom redu putem stvaralaštva O. Messiaena i A. Joliveta, unijeli nov dah u francusku muziku našeg vremena.

Baudrier, ideolog ove skupine, mnogo se bavio filmskom muzikom. Pisao je simfonijske pjesme (*Raz de Seine, Le Musicien de la Cité, Le grand voilier*), simfoniju, gudački kvartet, operu *Le Maudit*. — U red značajnijih Lesurovih djela idu orkestralna *Suite française, Passacaille* za klavir i gudački orkestar, varijacije za klavir i gudače, *Fantazija* za dva klavira, uvertire, gudački kvartet, duhački trio, *Cantique des Cantiques* za zbor (1953), popijevke. Pisao je scensku i filmsku muziku.

André Jolivet, učenik E. Varèsea, prošao je u svom stvaranju različite faze. U razdoblju prije drugog svjetskog rata nastojao je da muzici (po njegovim vlastitim riječima) »opet vrati njezina izvorna, antička obilježja, koja potječu iz vremena kad je muzika predstavljala magično sredstvo kojim su se služile prve ljudske zajednice pri zaklinjanju nevidljivih sila«. O tim pokušajima svjedoče djela nove ritmičke slobode, kao što su klavirska suita *Mana, Ples zaklinjanja* za veliki orkestar, *Pet zaklinjanja* za flautu solo, *Pet obrednih plesova* za orkestar. Katastrofa Francuske 1940. uputila je Joliveta drukčijim razmišljanjima, približila ga ljudima njegova vremena i učinila njegovu umjetnost čovječnijom. Potresne *Tri vojnikove tužaljke (Trois Complaintes du Soldat*, 1940) opisuju težak odnos kolektiva i pojedinca u ratnim strahotama, povratak u prazan dom, zatim osjećaj nove snage i nade i vjeru u pobjedu i ljepšu budućnost. U poslijeratnim godinama traži Jolivet nove

ciljeve svojoj umjetnosti. Poslije prve klavirske sonate (1945) nastaje koncert za Martenotove valove [165] i orkestar (1948). U tom djelu prvi put ovaj osebujni instrument očituje svoje izražajne mogućnosti, kroz tri stavka filozofsko-mitskog sadržaja, u kojima se na izvjestan način prikazuje borba tog neobičnog instrumenta s orkestralnim kolektivom do pobjede u jasnoći čistog pjeva. Koncert za klavir i orkestar (1951), naknadno i koreografiran, jedna je od najpoznatijih Jolivetovih kompozicija. U njoj razvija svoju omiljelu ideju povezivanja čovjeka putem muzike s primitivnim i dubokim snagama života, kao u pradavnim vremenima. U pojedinim ugođajima ovog djela javljaju se obilježja ritmova, boja i napjeva iz Afrike, Dalekog istoka i Polinezije. U radovima iz posljednjih godina (druga simfonija, 1959, druga klavirska sonata, 1957, *Epithalame*, vokalna simfonija za 12 glasova) Jolivet usvaja i neka postignuća evropske avangarde. Broj Jolivetovih djela prilično je velik. Navedimo, uz spomenutu, prvu (1954) i treću simfoniju (1964), simfoniju za gudače (1962), dva koncerta za trublju (1948. i 1954), koncert za udaraljke i orkestar (1958), koncert za violončelo i orkestar (1962), više drugih koncertantnih kompozicija, komorna djela (gudački kvartet, 1934, serenada za duhački kvintet; sonata za flautu i klavir, 1958, sonatina za obou i fagot, 1963), operu *Dolorès* (1942, izv. 1960), balet *Guignol et Pandore* (1944), oratorij *La vérité de Jeanne* (1956), misu *Uxor tua* (1963) za pet glasova i pet instrumenata, solo-pjesme.

Olivier Messiaen jedno je od najistaknutijih imena današnje francuske muzike. Dukasov učenik, on je i izvrstan orguljaš i pijanist i veoma ugledan nastavnik na pariškom konzervatoriju, gdje su mnogobrojni mladi suvremeni francuski kompozitori bili njegovi učenici, u koje treba ubrojiti i muzičare iz mnogih drugih zemalja. Na poziv istaknutih inozemnih ustanova Messiaen često održava ljetne tečajeve za kompoziciju. Jedinstven položaj toga umjetnika u francuskoj muzici počiva na nekoliko komponenata, koje svojim stalnim međusobnim prepletanjem i utjecanjem stvaraju osebujnost Messiaenove fizionomije. Messiaen je, kako često sam naglašava, uvjereni katolik, i svako njegovo djelo, tako bar on tvrdi, odaje u većoj ili manjoj mjeri povezanost s vjerskim osjećajima i mišljenjem. U tom su pogledu karakteristični već i nazivi umjetnikovih kompozicija. Ali osebujnost Messiaenova stava ide dalje. Unatoč mističkim naslovima, njegova djela često izazivaju dojam da im izvor nadahnuća nije u religioznim meditacijama; iz njihove ekstatičnosti kao da, mnogo uvjerljivije, govori čulnost, strastvenost usplamtjele ovozemne ljubavi. Neobičnost Messiaenova lika, pored malo prije navedene antinomije, počiva na sredstvima kojima se služi. Uvjeren da je današnja evropska ritmika neizrazita i zaostala, Messiaen upravlja posebnu pažnju njezinu obogaćenju; njegovi su ritmovi doista veoma gipki, raznovrsni i složeni, tako da, već sami za sebe uzeti, predstavljaju jedinstvenu poliritmičku pojavu u suvremenoj muzici. No Messiaen je pomišljao i na obogaćenje melodije i harmonije. On je temeljito proučavao muziku istočnih naroda, osobito Indije i Jave, te je izgradio čitav muzički sustav, primjenjujući u njemu dosljedno osebujne indijske moduse i ljestvice, a i vlastite, sasvim slobodno koncipirane. Svoj muzički jezik izložio je u posebnoj raspravi (*Technique de mon langage musical*, 2 sv., Pariz, 1944). Messiaen povjerava svoje

[165] Martenotovi valovi (ondes Martenot) su suvremeni elektroakustički instrument s tipkama, apartnog, prodornog zvuka. Na njemu se može izvoditi samo jednoglasna muzika.

misli često klaviru i orguljama. Ali se služi i drugim sastavima, razmičući granice velikog orkestra do neobičnog raspona, što prije svega postiže uklapanjem egzotičnih instrumenata i Martenotovih valova; time njegov orkestar dobiva neuobičajen kolorit i sjaj.

Posebno mjesto među suvremenim kompozitorima pripada Messiaenu i stoga što u više svojih djela traži povezanost s prirodom, pokušavajući oponašati glasove ptica, osobito egzotičnih, čime polučuje jedinstvene učinke i dojmove. U umjetnikovim vizijama svijeta i kozmosa ptice su nosioci simboličkih vrijednosti; one su — veli Messiaen — »naša čežnja za svijetom, zvijezdama, dugama i kliktavim vokalizacijama«. Iako ne ide u red izrazitih dodekafoničara i serijelnih kompozitora, Messiaen je bitno povezan uz razvoj serijelne faze u evropskoj muzici. U uvodu u suvremenu muziku istakli smo značenje njegove kompozicije *Mode de valeurs et d'intensités* u totalnom organiziranju svih tonskih parametara.

U Messiaenove kompozicije, od kojih su neke doista golemog opsega, a često imaju i veoma zanimljiv predgovor koji otkriva širinu Messiaenove filozofske koncepcije života i svijeta, vjere i umjetnosti, ljubavi i zanosa, pripadaju klavirska djela preludiji (1929), *Dvadeset pogleda na dijete Isusa* (1944, niz od dvadeset stavaka čija izvedba traje više od dva sata!), *Cantéyodjayâ* (1953), *Katalog ptica* (1959), *Vizije amena* za dva klavira (1943); mnogo kompozicija za orgulje (zbirka u četiri sveska *Slavna tijela, Rođenje Gospodinovo*, 1935, *Livre d'orgue*, 1953), varijacije za violinu i klavir; orkestralna djela *Zaboravljene žrtve, Uzašašće* (četiri simfonijske meditacije), *Turangalîla-simfonija* (1949), opsežna i strasna ljubavna poema u deset stavaka za velik i veoma bogat orkestar, osobito u skupini udaraljki (naziv *Turangalîla* sastoji se iz dva dijela; oba potječu iz sanskrtskog jezika: turanga znači pokret, a lila ima više značenja: životna snaga, igra stvaranja, ritam), *Chronochromie* (tj. *Boja vremena*) za orkestar (1960), *Couleurs de la cité céleste* za klavir, duhače i udaraljke (1964), *Ptice se bude* za klavir i orkestar (1953), *Egzotične ptice* za klavir i komorni orkestar (1956), veoma značajan *Kvartet za konac vremena* za violinu, klarinet, violončelo i klavir (1940, izveden prvi put 1941. u jednom zarobljeničkom logoru u Šleziji, gdje je i nastao), *Tri male liturgije o prisutnosti božjoj* za celestu, vibrafon, marakas, kineske tanjuriće, tam-tam, klavir, Martenotove valove, gudački kvintet i ženski zbor (1944), *Sept Haï-Kaï* za klavir, ksilofon, marimbu, udaraljke i mali orkestar (1963), *Harawi, pjesma ljubavi i smrti* (ciklus od dvanaest stavaka za sopran i klavir, u kojemu su iskorišteni elementi peruanskog folklora, 1945), *Cinq Rechants* za dvanaest glasova[166] na indijske ritmove, s tekstom koji je često pisan u izmišljenom jeziku ili besmislenim slogovima kojima je svrha da pojačaju ekstazu čulnosti.

U Francuskoj djeluje i jaka struja dodekafoničara i serijelnih kompozitora, osobito među muzičarima iz srednje i mlađe generacije. Prvi koji se ozbiljnije stao baviti dodekafoničkom muzikom, teoretski i praktično, bio je Schönbergov i Webernov učenik René Leibowitz (1913), podrijetlom Poljak, nastanjen u Parizu od 1925. Odmah po završetku drugog svjetskog rata okupio je oko sebe izvjestan broj mladih kompozitora i počeo veoma intenzivno propagirati interes za dodekafoničku kompoziciju. Njegovi teoretski radovi (*Schoenberg et son école*, 1947, *Introduction à la musique de douze sons*, 1949) izvrsno uvode u suštinu i pojedinosti dodekafoničkog sustava iz kojeg su izrasle i njegove kompozicije: simfonija, *Sym-*

[166] Zajedno s kompozicijom *Turangalîla* i *Harawi* ovo djelo sačinjava trilogiju koju je Messiaen nazvao *Tristan i Izolda*.

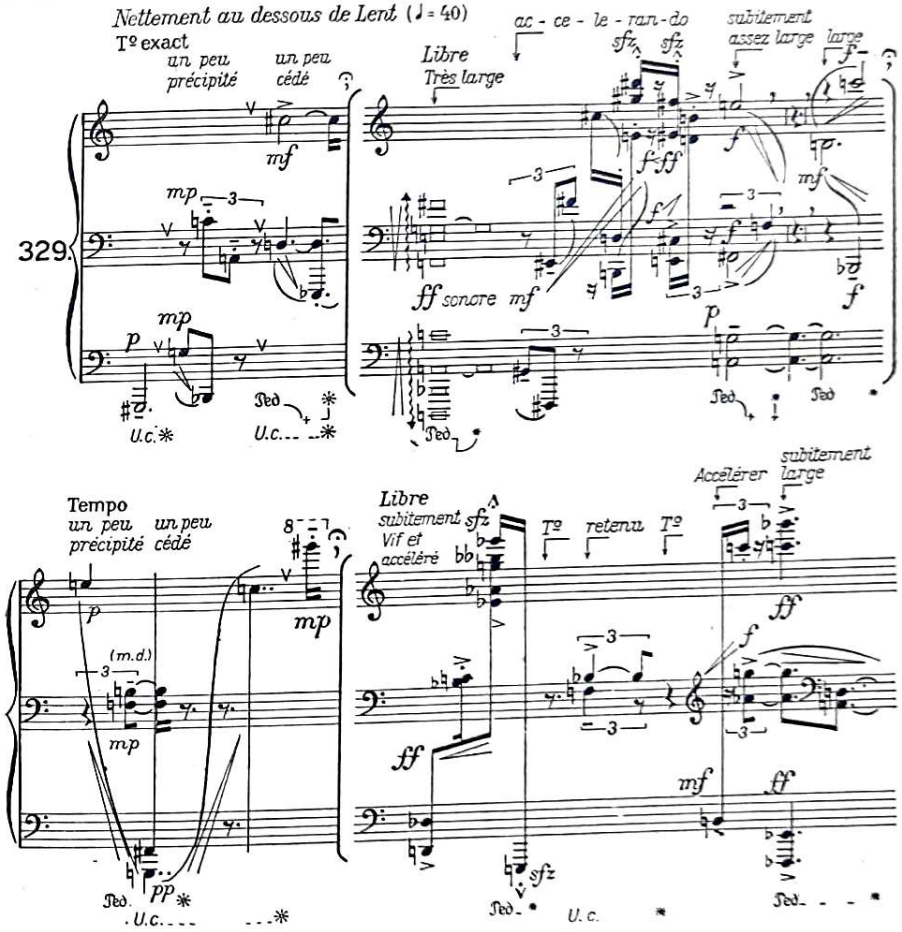
phonie dramatique za recitatora i orkestar (1958), koncert za klavir (1958), za violinu (1958), četiri gudačka kvarteta, klavirski trio, koncert za nonet, violinska sonata (1958), opere *La rumeur de l'espace* (1950), *Ricardo Gonfolano* (1953), *Circulaire de minuit* (1959), zborna djela, solo-pjesme i dr. — Utjecajima impresionista i Stravinskog i usvajanjem dodekafoničkih principa obilježen je put kojim je išao Jean Louis Martinet (1914), autor orkestralnih djela (simfonijska pjesma *Orphée*, 1944—1945, simfonijske skice *La Trilogie des Prométhées*, varijacije za gudače, *Six mouvements symphoniques*, 1953—1958), komornih, klavirskih, vokalnih radova (kantata *Épisodes*, 1949—1950). Ali Martinet nije ostao na terenu dodekafonije, već ju je napustio u korist jasnijeg, razumljivijeg izlaganja, u koje su, međutim, ušli i prizvuci eklektičnosti. — Oduševljeni dodekafoničar bio je i Serge Nigg (1924), ali je već oko 1949. pod utjecajem marksističke ideologije potražio drukčija, pristupačnija izražajna sredstva i ušao u redove »progresista« (Association Française des Musiciens Progressistes). Napisao je simfoniju *Jérôme Bosch* (1958), nekoliko simfonijskih pjesama, klavirski (1954) i violinski koncert (1957), *Fils résorbé* za orkestar (1964), klavirske kompozicije, balet *Billard* (1951), oratorij *Le fusillé inconnu*, više kantata i solo-pjesama. — Uporni pobornik serijelne muzike i dirigent Maurice Le Roux (1923) napisao je prvu filmsku muziku serijelnog tipa (*Amère victoire*). Autor je baletâ (*Le petit prince*, 1950, *Sables*, 1956), orkestralnih djela (*Le cercle des métamorphoses*, 1953), klavirskih kompozicija (*Pièces dodécaphoniques*, sonata), pjesama.

Najznačajniji predstavnik francuske dodekafoničko-serijelne struje svakako je veoma daroviti Pierre Boulez (1925), kompozitor, pijanist, dirigent, pedagog, predavač, muzički pisac i organizator. On se ponekad slobodno služi dodekafoničko-serijelnim principima, što je očito već u prvom djelu koje je izazvalo pažnju francuske muzičke javnosti, u kantati *Le Soleil des eaux* (1950), a i u prvoj (1946) i drugoj (1948) sonati za klavir i u kantati *Le visage nuptial* (1946). U djelima iz nešto kasnije faze (*Polyphonie X* za 17 solističkih instrumenata, 1951, *Structures* za dva klavira, I sv. 1952) strogost totalitarne serijelnosti snažno je naglašena i provedena do u najsitnije pojedinosti (o klavirskim *Strukturama* već je bilo govora na str. 666). God. 1955. izvedena je prvi put Boulezova kompozicija *Le marteau sans maître* (*Čekić bez gospodara*), do danas najpoznatije i najuspjelije umjetnikovo djelo. Sastoji se iz devet stavaka napisanih na nadrealističke stihove R. Chara, za kontraalt, duboku flautu, violu, gitaru[167], vibrafon i bogat niz udaraljki, s tim da je u svakom stavku upotrijebljen drukčiji sastav. Oslobađajući se pretjerane strogosti serijelnih postupaka (u tom smislu je i naslov simboličan; čekić je postao slobodniji, ne treba mu gospodara koji će neumoljivom tačnošću upravljati njegovim pokretima), Boulez je ostvario prozračno, suptilno tkivo, bogato dinamičkim nijansama i promjenama tempa, u kojima izvodioci imaju prilično ličnu, slobodnu ulogu. Korak dalje u oslobađanju predstavlja treća klavirska sonata (1957) u pet stavaka; Boulez ih naziva »formanti«, s karakterističnim naslovima *Antifonija, Trop, Konstelacija, Strofa* i *Sekvenca*, koji djelomično potječu iz srednjovjekovne muzičke kulture. U tom svom djelu Boulez već prelazi na područje aleatorike[168], ostavljajući interpretu znatne mogućnosti izbora, osobito u izvođenju pojedinih odlomaka unutar stavka *Konstelacija*. Na aleatoričkim principima građeno je i opsežno

[167] Dionice gitare u ovom djelu pokazuju utjecaje orijentalne muzike na Bouleza. Bogatstvo nijansiranja na japanskom instrumentu koto znatno je djelovalo na Boulezovu koncepciju uloge gitare. Interes što ga Boulez pokazuje za obilježja indijske i japanske muzike svakako je odraz srodnih interesa njegova učitelja Messiaena. A vrijedno je zabilježiti da je Boulez baš iz orijentalne muzičke prakse, u kojoj improviziranje ima veoma istaknutu ulogu, dobio pobudu za svoje aleatoričke postupke.

[168] Nedugo iza prve izvedbe treće klavirske sonate objavio je Boulez 1957. u časopisu »Nouvelle Revue Française« članak *Aléa* u kojemu raspravlja o ulozi slučajnosti u izgrađivanju muzičkog djela. Naslov tog članka dao je povoda nastanku međunarodno prihvaćenog termina *aleatorika*. U članku *Aléa* nalaze se i ove riječi: »... treba tražiti formu koja više neće biti fiksirana, evolutivnu formu koja će se buntovnički opirati svom vlastitom ponavljanju«.

Boulezovo djelo u pet stavaka *Pli selon pli, portrait de Mallarmé*, izvedeno 1960, ali nastalo postepeno, udruživanjem već postojećih kompozicija (*Deux improvisations sur Mallarmé* za sopran i instrumentalni sastav, 1958, *Tombeau* za orkestar, 1959). Od ostalih kompozicija ovog umjetnika spomenimo sonatinu za flautu i klavir (1946), drugu knjigu *Strukturâ* za dva klavira (1961), *Poésie pour pouvoir* za orkestar (1958), *Livre pour quatuor I—III* i *Figures-Doubles-Prismes* za orkestar (1964). Među Boulezovim muzičkim člancima i studijama posebno se ističe opsežni traktat *Penser la musique aujourd'hui* (1964, prvi put objavljen 1963. na njemačkom pod nazivom *Musikdenken heute, I*). Boulezov publicistički stil nije lako pristupačan, ali ima lične crte.



Aleatorički postupci u trećoj klavirskoj sonati (1957) P. Bouleza. Odlomci u zagradama mogu se izostaviti.

Nasuprot težnjama dodekafoničara i progresista nekoliko muzičara osnovalo je god. 1947. grupu koju su nazvali Le Zodiaque. Oni su proglasili punu slobodu stvaranja, kojoj ne smiju stajati na putu nikakva ograničenja umjetničkog ili političkog karaktera. »Mi smo se udružili da branimo slobodu izraza«, izjavljuje Maurice Ohana (1915), jedan od članova skupine. U njoj su još dva stranca, Poljak

Stanislaw Skrowaczewski (1920) i Argentinac Sergio de Castro (1921). Ostali su Alain Bermat (1926) i Pierre de la Forest-Divonne (1926), autor uspjele simfonije za gudački orkestar. M. Ohana je autor većeg broja djela, među njima i koncerta za gitaru i orkestar, marionetske opere *Chanson de toile* (1960), više baleta, *Koreografskih etida* za udaraljke (1959) i dr.

Pariškom školom nazivaju francuski muzički historičari brojne kompozitore stranoga podrijetla koji su u Parizu dulje vremena živjeli ili još žive, a svojim su djelovanjem utjecali na izgled pariškog muzičkog života i na promjene u njemu. Tu dolaze u obzir u prvom redu Stravinski, Grečanjinov, Enesco, Tansman, Martinů, A. Čerepnjin, Mihalovici, Markevič, Casella, Villa-Lobos, J. Fitelberg i dr. O njima ćemo govoriti u odsjecima posvećenim narodnostima kojima oni pripadaju.

Postojanje brojnih umjetničkih grupacija karakteristično je za Francusku, zemlju u kojoj je odvajkada duh diskutiranja živ i svjež. Ali nisu se svi kompozitori povezali uz koju od spomenutih skupina. Velik broj, među kojima ima veoma nadarenih, ostao je sasvim nezavisan. Prikazat ćemo ukratko i njihov rad.

Claude Delvincourt (1888—1954), upravitelj pariškog konzervatorija od 1941, čovjek široke kulture, usvaja u svojim razmjerno malobrojnim kompozicijama rezultate suvremenih nastojanja, ali ne gubi iz vida zakone reda i ravnoteže. Pisao je kazališna djela (komična opera *La Femme à barbe*, 1938), orkestralne kompozicije (*Pamir, Koreografski preludij, L'Offrande à Siva*, 1926), misterij *Lucifer* (1948), oratorij *Le Salut solennel*, klavirske radove (*Croquembouches*, puni humora), gudački kvartet, sonatu za violinu i klavir, popijevke (*Chansons de la ville et des champs*). — Jedan od najistaknutijih suvremenih francuskih kompozitora je Jacques Ibert (1890—1962), izvrstan poznavalac muzičke tehnike, umjetnik izrazito francuskog ukusa, čije se zrelo majstorstvo snalazi u svim ograncima muzičkog stvaralaštva. On vještom rukom cizelatora umije i iz osrednjega tonskog materijala načiniti mala remek-djela ukusa i sklada. Podjednako sretne ruke kad piše djela u kojima prevladavaju poetična raspoloženja, ili kad svojim razvijenim smislom za humor oblikuje muzičke komedije i lakrdije, kad izgrađuje tkivo čarobnog svijeta iz priča ili se jednostavnošću svoga jezika približava stupnju shvaćanja prosječnog ljubitelja muzike i, još više, širih slojeva — Ibert je autor ovećeg broja kompozicija, među kojima su komična jednočina opera *Angélique* (1927, njegovo najuspjelije kazališno djelo), komična opera *Le Roi d'Yvetot* (1930), scenska igra s pjevanjem i plesovima *Diane de Poitiers* (1934), baleti *Les Rencontres* (1925), *Le chevalier errant* (1950) i *Le cercle fantastique* (1958). Za orkestar napisao je među ostalim suitu *Escales* (1922), svoju najpopularniju orkestralnu kompoziciju, pa *La Ballade de la geôle de Reading* (1922, prema O. Wildeu), *Féeriques* (1924), *Svečanu uvertiru* (1941), *Suite Elizabethaine, Symphonie concertante* za obou i gudački orkestar (1949), koncerte za violončelo i deset duhačkih instrumenata (1925), za violinu i orkestar, za flautu i orkestar (1934), *Louisville-Concert* (1954) i *Bacchanale* (1956). Ibert pokazuje osobite sklonosti za upotrebu duhačkih instrumenata u komornim sastavima, što svjedoče *Tri kratke kompozicije* (1930) za duhački kvintet, trio za flautu, violončelo i harfu, izvrstan duhački kvintet, *Jeux* za flautu i klavir, *Pet kompozicija* za duhački trio (1953), sonatina za flautu. Možda je najuspjelije Ibertovo djelo s područja komorne muzike njegov gudački kvartet (1942), jedan od najljepših u francuskoj komornoj muzici.

Roland-Manuel (1891) nije samo autor kazališnih djela (komične opere *Le diable amoureux* i *Isabelle et Pantalon*, baleti *Elvire, L'Ecran des jeunes filles, Le Tournoi singulier*), instrumentalnih kompozicija (*Concert dans le goût espagnol*, klavirski koncert, gudački trio) i popjevaka, već i popularno pisanih naučnih historijskih djela i monografija: o svom učitelju Ravelu, o španjolskom kompozitoru M. de Falli, o A. Honeggeru. — Još je mnogostraniji Georges Migot (1891), kompozitor, pjesnik, slikar i estet. On se povezuje uz tradicije francuske renesanse, uz stare tonalitete i polifoniju, ali se služi i suvremenim tekovinama, oživljujući ih zanimljivom bogato nijansiranom ritmikom. Migot je komponirao simfonijska djela (više simfonija, među njima *Sinfonia da chiesa* za duhački orkestar, 1956, *Les Agrestides, Introduction, Salut et Danse, Suite en Concert* za harfu i orkestar), veći broj komornih kompozicija (gudački kvartet, klavirski trio, klavirski kvintet, duhački kvintet, više sonata), djela za klavir i za orgulje, opere *Le Rossignol en amour*, 1926, i *Conte de fées*, 1938, balete (*Le Zodiaque*, 1959), više oratorija (*Le Sermon sur la montagne*, 1937, *St. Germaine d'Auxerre*, 1947, *La Résurrection*, 1953), kantata, zborova, popjevaka. Istakao se i kao muzički pisac. — Jean Rivier (1896) napisao je sedam simfonija, (1932—1961), od kojih druga (1937), pisana za gudački orkestar, pripada njegovim najboljim djelima. Mnogo smisla za humor odaje njegova komična opera *Vénitienne* (1937), kao i *Predigra za Don Quichottea*. U ostala njegova djela pripadaju klavirski (1940) i violinski koncert (1942), koncert za saksofon, trublju i gudački orkestar (1955), koncert za flautu i gudački orkestar (1956), koncert za klarinet i gudački orkestar (1960), koncert za fagot i gudački orkestar (1963), koncert za limene instrumente i gudače (1963), gudački kvartet, gudački trio, sonatina za violončelo i klavir, orkestralna *Provansalska rapsodija* i balet *Divertimento* (1960; 1963. izveden pod naslovom *Danses brèves*).

Jedan od najznatnijih predstavnika suvremene francuske muzike je i Marcel Delannoy (1898—1962), svestran kompozitor, kojega privlače gotovo sva područja njegove umjetnosti. Od komornih djela toga umjetnika spomenimo izvrsno napisan gudački kvartet (1928—1930) s veoma uspjelim polaganim stavkom, zatim *Rapsodiju* za klavir, saksofon, trublju i violončelo i klavirske kompozicije. Području orkestralne muzike posvećene su dvije simfonije, *Figures sonores*, *Koncertantna serenada* za violinu i orkestar, *Majski koncert* za klavir i orkestar (1950). Mnogo radova napisao je Delannoy za kazalište: balet-kantatu *Le Fou de la Dame* (1930), u kojoj se u punoj šarolikosti primjenjuju elementi prošlosti i sadašnjosti, pjevanja, plesa i drame, balet-divertissement *La Pantoufle de Vair* (1935), napisan prema jednoj Perraultovoj priči, balete *Epsom* (1936), *Au Royaume de la Comète* (1954), *Ballet cruel* (1956), operu-balet *La nuit du temps* (1962), koreografsku operu *Abraham et l'Ange* (1960), značajnu komičnu operu *Ginevra* (1942), koja se s obzirom na upotrijebljena izražajna sredstva može donekle smatrati sintezom dosadašnjeg razvoja te scenske vrste; prema Shakespeareovu kazališnom djelu *San ljetne noći* nastao je Delannoyev *Puck* (1949), opera-feerija, u kojoj posebnu pažnju privlači kompozitorov način rješavanja recitativne problematike. Uspjela mu je ukusna opereta *Philippine* (1937). Među vokalne radove pripada kantata *Le dernier chant de la Sulamite* (1958). — Emmanuel Bondeville (1898) pridržava se tradicionalnih kompozitorskih postupaka kojima umije podjednako uspješno dočaravati lirska i dramatska raspoloženja. Napisao je, među ostalim, komičnu operu *L'école des maris* (1935), operu *Madame Bovary* (1951), *Lirsku simfoniju* (1956), *Koreografsku simfoniju* (1963), simfonijski triptih *Le bal des pendus* (1930 — *Ophélie* (1933) — *Marine* (1934), *Illustrations pour Faust* za soliste, zbor, recitatora i orkestar (1942), klavirska djela, solo-pjesme. — Henri Martelli (1899) autor je simfonijskih radova (četiri simfonije, klavirski koncert, dva violinska koncerta, *Korzikanska narodna suita, Bas-reliefs assyriens, Saracenski divertissement*, koncert za orkestar, briljantna *Uvertira za jednu Boccacciovu pripovijest*, concertino za violinu i komorni orkestar, dvostruki koncert za klarinet, fagot i gudače, 1964), komornih i klavirskih kompozicija. Zapažena je njegova violinska sonata. Pisao je i opere (*Le Major Cravachon*, 1959) i balete.

Nadareni Pierre-Octave Ferroud (1900—1936) rano je umro. Bio je suosnivač muzičkog udruženja Triton, koje je odigralo znatnu ulogu u širenju suvremene muzike u Francuskoj. U stvaranju ovog umjetnika naglašen je antiromantički stav tolikih suvremenih evropskih muzičara; malo je u njegovim djelima osjećajnih izljeva, malo lirike, gotovo posvuda osjeća se prisutnost intelekta, koji gradi i nadzire. Ferroud je pretežno komorni kompozitor, ali je orkestru posvetio

jedno od svojih najznačajnijih djela, simfoniju. Pisao je i za kazalište: komičnu operu *Kirurgija* (prema Čehovu), u kojoj ga je, kako i sam naslov veli, bježanje od sentimentalnosti odvelo u drugu krajnost, zatim balete *Le Porcher* i *Jeunesse*. — Henry Barraud (1900) ne ubraja se u avangardne muzičare. Prožet idejama visoke humanosti, neprijatelj agresije, tiranije i ugnjetavanja, on je u mnogim svojim djelima pokazao da osjeća puls vremena i da jezikom svoje umjetnosti, izvorne i ozbiljne, može govoriti o problemima koji su više nego jedanput ugrožavali svakidašnjicu čovječanstva u ovom stoljeću. U tom smislu karakteristična je njegova opera *Numance* (1955), simfonijska pjesma *Offrande à une ombre* (1942) i oratorij *Le Mystère des Saints Innocents* (1945), komponiran na uspomenu njegova brata kojega je Gestapo ustrijelio. Među druga njegova djela pripadaju komična opera *Maître Pathelin* (1948), opera *Lavinia* (1961), balet *L'Astrologue dans le puits* (1950), tri simfonije (1952—1957), od kojih je druga pisana za gudače, klavirski koncert (1939), koncert za flautu i gudače (1963), orkestralna djela *Rhapsodie cartésienne* (1961), *Rhapsodie dionysienne* (1962), divertimento (1962), komorne i klavirske kompozicije. — Robert Bernard (1900) nije samo kompozitor komornih djela (kvintet za flautu, violinu, violu, violončelo i harfu, klavirski trio), simfonijskih radova (*Les Bergers d'Arcadie, Le Prélude au cimetière marin, Esquisses symphoniques*), oratorijske muzike, klavirskog koncerta i popjevaka, već je i ugledan muzički pisac, kritičar i predavač. Po smrti H. Prunièresa (1942) preuzeo je uređivanje tada najznačajnijega francuskog muzičkog časopisa »La Revue musicale«. Objavio je uspjelu studiju o A. Rousselu (1948) i opsežnu *Historiju muzike* (3 sv., 1961—1963). — Henri Tomasi (1901), dobitnik Rimske nagrade, dirigent, prožima svoja djela prizvucima korzikanskog i provansalskog folklora. Pisao je za orkestar (uspjela simfonija, 1943, *Colomba*, 1936, više koncerata) i za komorne sastave. Mnogo je radova posvetio kazalištu (opere *Don Juan de Manara*, 1952, *Sampiero Corso*, 1956, *Le triomphe de Jeanne*, 1956, *Il Poverello*, 1960, *Princesse Pauline*, 1962, *Le silence de la mer*, 1963, *L'elixir du R. p. Gaucher*, 1964, opera-balet *L'Atlantide*, 1954, više baleta). Komponirao je i zborna djela većeg opsega (oratorij *Saint François d'Assise*) a obrađivao je i korzikanske narodne napjeve. — Eugene Bozza (1905) inspirira se provansalskim i španjolskim folklorom. Komponirao je kazališna djela (opere *Léonidas, Beppo*, baleti), orkestralne kompozicije (simfonija, koncerti, *Ouverture pour une cérémonie*), vokalne radove (oratorij *La passion de Jésus*, 1963). — I najznačajniji radovi Maurice Thirieta (1906) pripadaju također u područje muzičkog kazališta (opere *Le bourgeois de Falaise*, 1937, *La véridique histoire du docteur, Les dames galantes de Brantôme*, 1946, baleti). Napisao je oratorij *Oedipe-Roi*, 1942 (1962. prerađen u operu), orkestralna i druga djela (koncert za flautu i gudače, 1964), ali je poznatiji po muzici za oko 150 filmova. — Pierre Capdevielle (1906) po naravi je romantik. U njegovoj se umjetnosti osjeća silovit zamah nagle dinamike i velikih dimenzija, na primjer u njegovoj zanimljivoj simfoniji. Napisao je nekoliko zapaženih komornih kompozicija (sonate za violinu i klavir, za flautu i klavir) i orkestralnih radova, u kojima ima snažne dramatike. Komponirao je opere *Le Prince Hamlet* i *Les amants captifs*, 1950. — Dobitnik Rimske nagrade Tony Aubin (1907) dao je u strastvenoj *Romantičkoj simfoniji* i simfonijskoj suiti *Cressida* za soliste, zbor, recitatora i orkestar svoja najviša postignuća. Piše i muziku za filmove. Nekoliko je vrijednih djela posvetio klaviru (tema s varijacijama, sonata, koncert) i komornim sastavima. — Jean Martinon (1910), i kod nas poznat i cijenjen kao dirigent, napisao je tri simfonije, sinfoniettu, dva violinska koncerta, koncert za violončelo (1964), *Lirski koncert* za gudački kvartet i komorni orkestar, gudački kvartet (1947), gudački trio, pet violinskih sonatina, operu *Hécube* (1951), *136. psalam* za soliste, recitatora, zbor i orkestar. Istaknuo se i kao violinist. — Jedan od najpoznatijih suvremenih francuskih kompozitora svakako je Jean Françaix (1912). U njegovim djelima ima spontanosti, lakoće, duhovitosti i francuskog šarma. Poneko njegovo djelo, na primjer oratorij *Apokalipsa sv. Ivana*, ide za drukčijim ciljevima i postiže monumentalnost općeg ugođaja. No u mnogim drugim djelima Françaix osvaja prozračnošću fakture, bezbrižnošću i neusiljenošću govora i sadržaja. Piše za kazalište (opere *Le diable boiteux*, 1938, *L'Apostrophe*, 1947, *La main de gloire*, 1950, *Contes drôlatiques*, 1951, *La princesse de Clèves*, 1953, baleti *Le jeu sentimental*, 1936, *Le roi nu*, 1936, *Les demoiselles de la nuit*, 1948, *Midas*, 1952, i dr.), orkestralne kompozicije (dvije simfonije, koncert za klavir i orkestar, concertino za klavir i orkestar, *Quadruple concerto* za flautu, obou, klarinet, fagot i orkestar, *L'horloge de Flore* za obou i orkestar, 1964, *La douce France, Musique de cour* i dr.), komorna

djela (gudački kvartet, duhački kvartet, duhački kvintet, violinska sonata i dr.), klavirske radove (sonata, *L'Insectarium, Cinq portraits*), vokalne kompozicije (kantate, zborovi, popijevke).

U generaciji muzičara rođenih u prvom svjetskom ratu istakli su se Marcel Landowski (1915; opere *Le rire de Nils Halerius*, 1950, *Le Ventriloque*, 1956, *L'opéra de poussière*, 1962, baleti, simfonija *Jean de la Peur*, 1949, dva klavirska koncerta, koncerti za druge instrumente), Pierre Sancan (1916; dvije simfonije, klavirski koncert) i, osobito, Henri Dutilleux (1916), dobitnik Rimske nagrade, veoma darovit autor dviju simfonija (I — 1951, II — 1959), klavirske sonate (1948), baletâ *Le Loup* (1953) i *La Belle* (1953) i drugih orkestralnih (*Trois tableaux symphoniques*), komornih (sonata za obou i klavir) i scenskih djela. Dutilleux ne pripada grupi avangardnih muzičara iako se u svojoj drugoj simfoniji približuje i njihovim nastojanjima; on se sretno služi ustaljenim tekovinama suvremene muzike, pokazuje svježu invenciju, velik smisao za ravnotežu konstrukcije i za instrumentalni kolorit. O tome prvenstveno svjedoče klavirska sonata i prva simfonija. Ovoj skupini umjetnika pripadaju još Raymond Gallois-Montbrun (1918; *Symphonie japonaise*, 1951, simfonijske pjesme *Le port de Delft*, 1960, i *Les Ménimes*, 1961, violinski koncert, 1949, komična opera *Le Rossignol et l'empereur*, 1959), dodekafoničar André Casanova (1919; *Balada* za klavir i orkestar; concertino za klavir i komorni orkestar; *Anamorphoses* za orkestar, 1962) i Roger Calmel (1920; kantata *Liberté*, simfonija za gudače i udaraljke, 1962, violinska sonata, 1962, *Les caractères de la Bruyère*, za violinu, flautu, violončelo i klavir, 1964).

Broj francuskih kompozitora rođenih dvadesetih i tridesetih godina prilično je velik. Neki su se od njih već afirmirali i izvan Francuske. Mnogi se pridružuju nastojanjima evropske avangarde. Spomenimo bar ove: Maurice Jarre (1924; *Passacaglia*, 1956, *Polyphonie concertante* za klavir, trublju i orkestar, 1951, *Mobiles* za violinu i orkestar, 1961, balet *Maldoror*, 1962, *Cantates pour une démente*, 1963); Marius Constant (1925; 24 preludija za orkestar, 1958, orkestralna suita *Turner*, balet *Le Violon*, 1962, *Chants de Maldoror* za instrumentalni sastav, koreografa i recitatora); Jacques Casterède (1926; dvije simfonije, klavirski koncert, 1954, *Četiri kompozicije* za Martenotove valove, klavir i udaraljke, 1963, simfonijska suita *Le fil d'Ariane*, oratorij *Le livre de Job*, kantata *La chanson du Mal aimé*, balet *But*, 1963, *Interférences* za klavir i udaraljke, 1964); Gilbert Becaud (1927; opera *L'opéra d'Aran*, 1962, kantata *L'enfant à l'Étoile*, 1962); Jacques Bondon (1927; *Musique pour un autre monde* za devet instrumentalnih skupina, 1962, *Concert de Printemps* za gudače i udaraljke, *Le pain de serpent* za glas i 14 instrumenata, 1962); Jean-Michel Damase (1928; dva klavirska koncerta, tri korala za orkestar, 1955, komične opere *La tendre Éléonore*, 1962, i *Colombe*, 1963, balet *Suite monegasque*, 1962, »muzički feljton« *Eugène le mystérieux*, 1964); Pierre-Max Dubois (1930; violinski koncert, 1957, koncert za klavir i orkestar, 1963, *Divertissement* za gudače, 1963, violinska sonata, 1962, kvartet za flaute, koncertne etide za klavir); Michel Fuste-Lambezat (1934; simfonija, 1962, *Symphonie reportage*, 1962, *Contrastes* za instrumentalni sastav, 1963, *Parade à pile ou face* za marionetsku igru, 1962); Gilbert Amy (1936; *Inventions* I-II, 1961, *Diaphonie I* za 12 instrumenata i magnetofonsku vrpcu, 1962, *Alpha-Beth* za 6 duhača, *Épigrammes* za klavir); Jean-Claude Eloy (1938; *Equivalences* za 18 instrumenata, etide za orkestar, 1962, *Fragmenti* za ženski glas i orkestar, 1964); Alain Petitgirard (1940; *Trois études pour orchestre*, 1962).

Pri kraju ovog pregleda suvremene francuske muzike istaknimo još jednu zanimljivu činjenicu: Francuska je po svoj prilici zemlja koja je dala najviše žena kompozitora. Za primjer ćemo navesti nekoliko imena. Nadia Boulanger (1886) istakla se više kao izvrstan nastavnik kompozicije nego na području muzičkog stvaralaštva. Među njezine mnogobrojne učenike pripada niz istaknutih kompozitora najrazličitijih narodnosti. Veći kompozitorski talent bila je njezina sestra Lili (1893—1918), prva dobitnica Rimske nagrade, kojoj je prerana smrt spriječila razvoj pun doista velikih obećanja. Već spomenuta Germaine Tailleferre (1892), pa Marcelle Soulage (1894), Jeanne Leleu (1898), pijanistica i muzikolog Suzanne Demarquez (1899—1965), Claude Arrieu (1903), Elsa Barraine (1910), nadarena autorica dviju simfonija i nagrađenog baleta *La chanson du malaimé*, (1951) i Yvonne Desportes najpoznatije su predstavnice francuskih kompozitorki, čiji broj nije s njima nipošto iscrpljen.

Prilike u kojima se razvijala njemačka muzika u XX st. doista su jedinstvene i izuzetne. Dva svjetska rata, a i jedan dio razdoblja između oba rata, ostavili su duboke tragove na svim područjima kulturnog života u Njemačkoj, pa tako i na muzičkom. Uza sve ratne strahote koje je donio drugi svjetski rat, kulturni život Njemačke pretrpio je i nasilje fašističkog terora; njegovu diktaturu osjetili su podjednako njemački književnici, umjetnici i učenjaci. Dirigirana »kultura« i primjenjivanje rasističkih teorija, koje su zbog »nečiste krvi« upropastile stotine života njemačkih kulturnih radnika a mnoge nagnale na bijeg iz domovine, prouzrokovali su znatno osiromašenje kulturnog stvaralaštva i nezdravu jednostranost, koju, pod stalnim pritiskom političke i policijske kontrole, nije bilo moguće ukloniti.

U takvim je prilikama i razvoj njemačke muzike bio zakočen, i to onda kad se u početku tridesetih godina ovog stoljeća činilo da muzička umjetnost u Njemačkoj ponovo nalazi ravnotežu, koja joj je omogućila da osvoji i kroz dug niz decenija XVIII i XIX st. zadrži prvo mjesto u evropskom muzičkom stvaralaštvu. Međutim, godine nacizma primorale su jedan dio njemačkih kompozitora da napuste zemlju i da drugdje, uglavnom u Sjedinjenim Državama, potraže povoljniju sredinu za svoju umjetničku djelatnost; drugi su ostali u domovini te su u tišini i povučenosti nastojali očuvati slobodu umjetničkog stvaranja, dok je izvjestan broj otvoreno stupio u službu diktatorskog režima.

Treba također naglasiti da je u Njemačkoj (kao i u Austriji) iza prvog svjetskog rata muzički život pokazivao mnogo raznovrsnosti i bogatstva zahvaljujući novim okolnostima i uvjetima. Tada se sve više razvija pokret koji je pod nazivom Jugendmusikbewegung širio među omladinom ljubav za muzičku umjetnost, prije svega u aktivnom muziciranju i u neposrednom užitku reproduciranja. S druge strane, nastojanjem njemačkih muzikologa mnoge su nepoznate strane minulih razdoblja muzičke povijesti ponovo oživjele; zaboravljeni majstori baroknih i predbaroknih vremena susreću se sve češće na rasporedima muzičkih priredaba; slika koju je prosječan ljubitelj muzike stvarao o razvitku muzičke umjetnosti postajala je sve potpunija, mnogostranija, produbljenija. Naposljetku stvaranje suvremenih njemačkih kompozitora, koje se tako reći iz temelja razlikovalo od naslijeđene kasnoromantičke muzičke baštine, osvajalo je u javnosti svoju samostalnost. Tu treba u prvom redu spomenuti djelatnost atonalno-dodekafoničke škole Arnolda Schönberga i njegovih najdarovitijih sljedbenika kao i P. Hindemitha.

Iza drugog svjetskog rata, oslobodivši se pogubnog nacističkog terora, Njemačka je pregnula da nadoknadi zaostatke i pruži mladom pokoljenju svojih kompozitora mogućnosti da upozna suvremenu evropsku muziku, proširi svoj vidokrug i pridonese svoj udio izgradnji evropske muzičke kulture. Obnovljeni su čuveni godišnji festivali suvremene muzike u Donaueschingenu; skinuta je anatema s velikih imena muzike našeg vremena, koja napokon nalaze svoje mjesto na programima simfonijskih i drugih muzičkih priredaba. Ali nesumnjivo najveći pothvat koji je imao preobraziti suvremenu muziku Njemačke, a u izvjesnom smislu i čitave Zapadne Evrope, bilo je osnivanje Muzičkog instituta u Kranichsteinu kod Darmstadta. Utemeljen 1946. god. (dakle u doba kad je Njemačka još vrlo intenzivno proživljavala teške posljedice ratnih pustošenja) zaslugom muzikologa Wolfganga Steinecka (1910—1961), institut je organizirao ljetne tečajeve za upoznavanje i proučavanje suvremene muzike. Oni su ubrzo privukli velik broj muzičara (kompozitora, reproduktivnih umjetnika i pedagoga) ne samo iz Njemačke već iz mnogih drugih evropskih i izvanevropskih zemalja. Najčuvenija imena današnje zapadnoevropske muzike pojavila su se među nastavnicima darmstadtskih tečajeva, koji su otkrili znatan broj mladih stvaralačkih produktivnih i reproduktivnih umjetnika. Institut u Kranichsteinu (od 1963. njegov je naziv Internationales Musikinstitut Darmstadt. Informationszentrum für zeitgenössische Musik) danas je najistaknutije žarište evropske muzičke avangarde i njenih nastojanja koja, doduše, baš na koncertima darmstadtskih priredaba očituju ponekad eksperimentiranje koje će teško moći da dade trajnije rezultate.

No sve to što smo spomenuli odnosi se na Zapadnu Njemačku. Njemačka je, naime, od 1945. podvojena i politički i teritorijalno, tako da u stvari postoje dvije Njemačke: Savezna Republika Njemačka na zapadu i Njemačka Demokratska Republika na istoku zemlje. Suvremena muzička kultura u Istočnoj Njemačkoj sasvim se razlikuje od one na njemačkom zapadu. U izrazito socijalističkoj sredini istočnonjemačka muzika traži putove socijalističkog realizma. Kompozitori se služe umjerenijim tekovinama suvremene muzičke tehnike, nisu skloni formalističkom eksperimentiranju i često pišu vokalna i scenska djela u kojima nalaze odraz brojni i duboki problemi u društvenom životu našega doba. Austrija je, naprotiv, ostala slobodan teren za avangardna stremljenja.

Razmatranje razvoja njemačke i austrijske muzike započet ćemo izlažući djelovanje Schönberga i njegovih neposrednih učenika.

Schönbergovo je ime jedno od onih koja se u vezi s razvojem muzike XX st. najviše i najčešće spominju. A to nije teško razumjeti. Svojim umjetničkim stavom, uvijek poštenim i iskrenim, Schönberg je cijeloga svog života odbijao svaku koncesiju, svaki kompromis. Ostvarivanje njegove umjetničke istine stajalo je vazda pred njim; bio je to njegov glavni, životni zadatak, pred kojim su uzmicali svi ostali obziri. Praćen omanjom skupinom vjernih sljedbenika i učenika, on se uputio stazom odricanja, uvjeren da donosi neslućeno obogaćenje suvremenom muzičkom jeziku, da gradi jedini put na kojemu se muzika današnjice može dalje razvijati.

Arnold Schönberg rodio se u Beču 1874. Gotovo je potpuno samouk (jedini njegov učitelj, s kojim je svega nekoliko mjeseci radio vježbe iz kontrapunkta, bio je Alexander Zemlinsky); neprekidnim, napornim, neumornim radom postepeno je osvajao svoju umjetničku zrelost proširujući uz to područje svoje djelatnosti: piše kompozicije koje ne ostaju nezapažene, već okupljaju oko njega skupinu mladih ljudi koji u njemu počinju gledati vođu i učitelja. Schönberg kao nastavnik izgrađuje stvaralačke ličnosti Berga i Weberna, on je aktivan i na polju publicistike i teorije, a povremeno se bavi i slikanjem; štaviše, priređuje i vlastite slikarske izložbe. Izvedbe njegovih djela vrlo često izazivaju proteste općinstva i štampe, ali baš to i jest put na kojemu Schönberg stječe sve širu popularnost. Polagano, sporo, dolaze i priznanja: 1925. postaje Busonijevim nasljednikom u klasi kompozicije berlinske Umjetničke akademije. No dolazak nacionalsocijalizma na vlast dovodi do značajne prekretnice u umjetnikovu životu. God. 1933. Schönberg napušta Njemačku i odlazi u Sjedinjene Države, gdje ostaje do smrti, koja

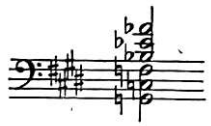
ga je zatekla 1951, upravo onda kad je trebalo da posjeti domovinu i Evropu. U Americi je Schönberg razvio živu pedagošku djelatnost poučavajući u Bostonu, a zatim u Los Angelesu, gdje je od 1936. bio profesor kompozicije na University of California.

U stvaralaštvu Arnolda Schönberga lako se mogu uočiti tri razdoblja, od kojih svako nosi zasebna obilježja.

U prvome od njih Schönberg gradi uglavnom na nasljedstvu kasne romantike. Pokazujući golemo kontrapunktičko znanje i sposobnosti za polifoničko vođenje glasova, koje će se u većoj ili manjoj mjeri ispoljavati u svakom razdoblju njegove djelatnosti, Schönberg prožima svoja tadašnja djela zasićenošću kromatike, izvlačeći posljednje konzekvencije stvaralačkog stava izraslog iz raskošne harmoničke bujnosti *Tristanove* partiture.

Prvo uspjelo Schönbergovo djelo jest gudački sekstet *Preobražena noć (Verklärte Nacht,* 1899). God. 1900. koncipirao je Schönberg svoju najopsežniju, u mnogim odsjecima veoma uspjelu kompoziciju, *Gurrelieder.* Instrumentaciju toga djela morao je izrađivati na prekide, jer su ga materijalni razlozi silili da obavlja druge, sasvim nezanimljive poslove. Golema partitura bila je potpuno dovršena tek 1911. Po sastavu za koji je pisano, to je djelo po svoj prilici jedinstveno u cjelokupnoj muzičkoj literaturi: na 48 sistema nižu se, jedno pod drugim, pet solističkih glasova, tri četveroglasna muška zbora, osmoroglasni mješoviti zbor, recitator, 4 male i 4 velike flaute, 3 oboe, 2 engleska roga, 3 klarineta u A i B i 2 klarineta u Es, 2 basklarineta, 3 fagota i 2 kontrafagota, 10 rogova, 6 trubalja, 1 bastrublja, 7 pozauna, 1 tuba, 6 timpana, veliki bubanj, ksilofon, tam-tam, željezni lanci, 4 harfe, celesta i bogat sastav gudača. No nakon ove zanosne, strastvene ljubavne priče, u kojoj slušalac doživljuje tragediju čovjeka koji usprkos svojoj silnoj moći ne može zaustaviti hod smrti i mora gledati kako mu ona oduzima voljeno biće, Schönberg napušta monumentalni izvodilački ansambl i služi se sve više većim i manjim komornim sastavima, solističkim tretiranjem instrumenata, podajući time i svojem stvaralaštvu i novijoj evropskoj muzici jednu od njezinih najkarakterističnijih crta. Veliki orkestralni aparat susreće se još u jedinoj Schönbergovoj simfonijskoj pjesmi *Pelléas i Mélisande* (1903); ova neobično zamršena partitura svakako je jedan od vrhunaca Schönbergova kontrapunktičkog virtuoziteta. U *Komornoj simfoniji,* op. 9, za 15 solističkih instrumenata (1906) uvodi Schönberg potpuno nov harmonijsko-tematski element: teme i akorde složene od samih čistih kvarta, veoma značajnih za čitavo djelo. Već u drugom taktu uvoda javlja se ovaj suzvuk:

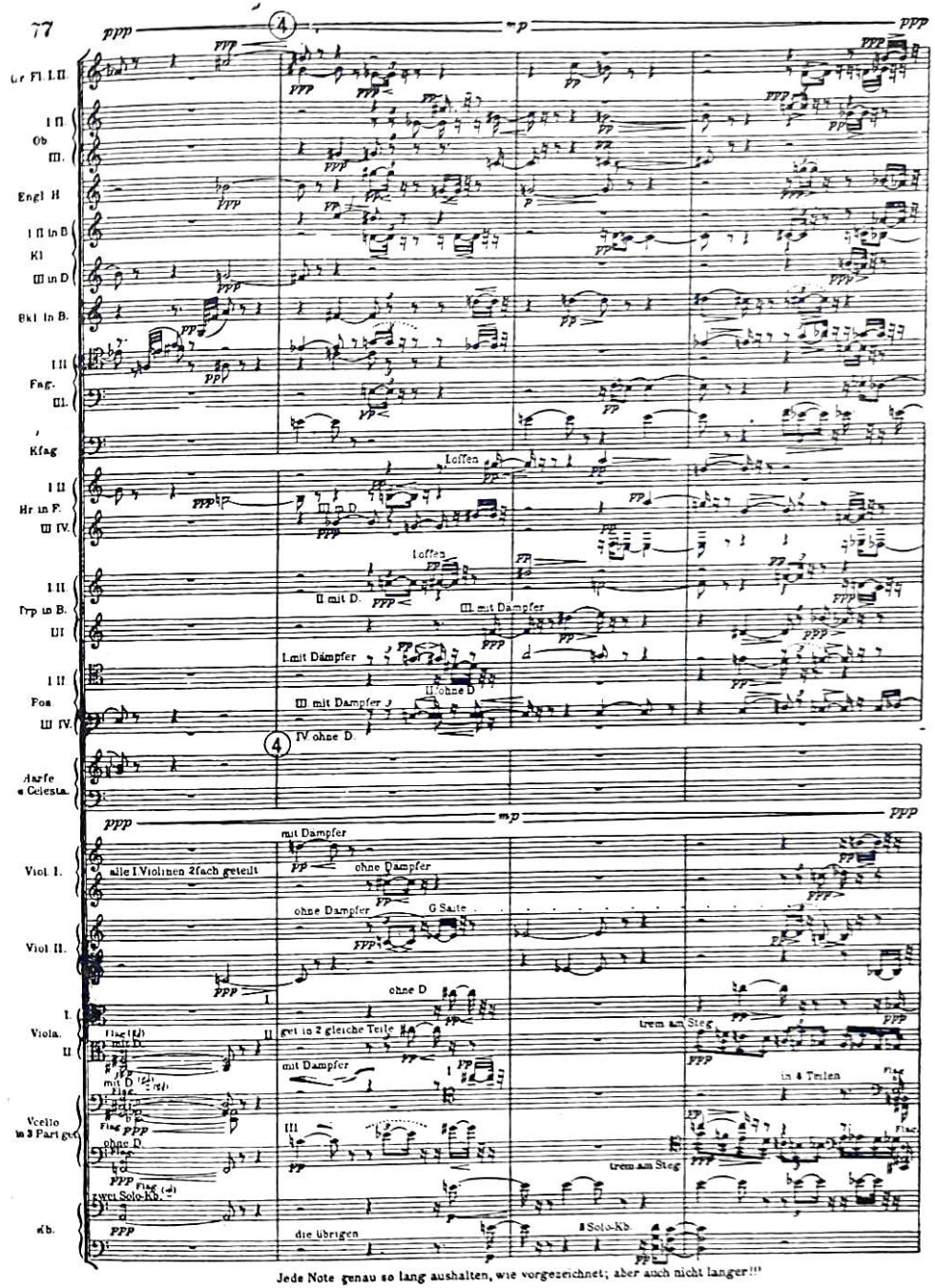
330.



a Allegro počinje karakterističnim, brzim nizanjem kvarta koje izvodi rog:

331

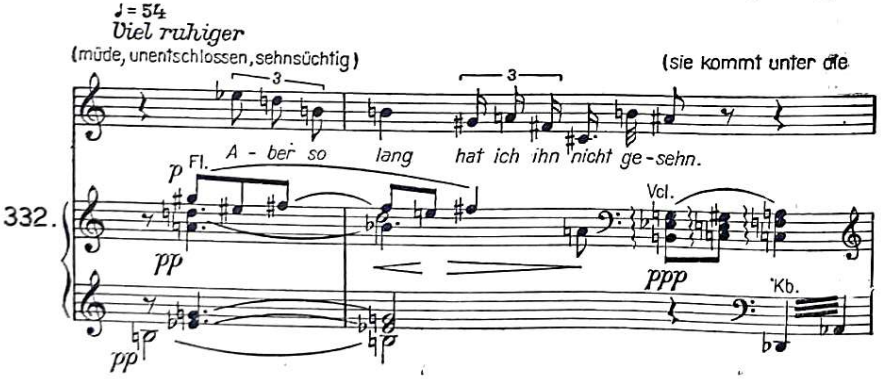
Kvartni suzvuci javljat će se otada u djelima i mnogih drugih kompozitora. Od ostalih važnijih kompozicija iz tog razdoblja treba spomenuti dva gudačka kvarteta, op. 7, u d-molu (1904—1905) i op. 10, u fis-molu (1907—1908).



Iz Schönbergovih *Pet kompozicija za orkestar* (op. 16 br. 3)

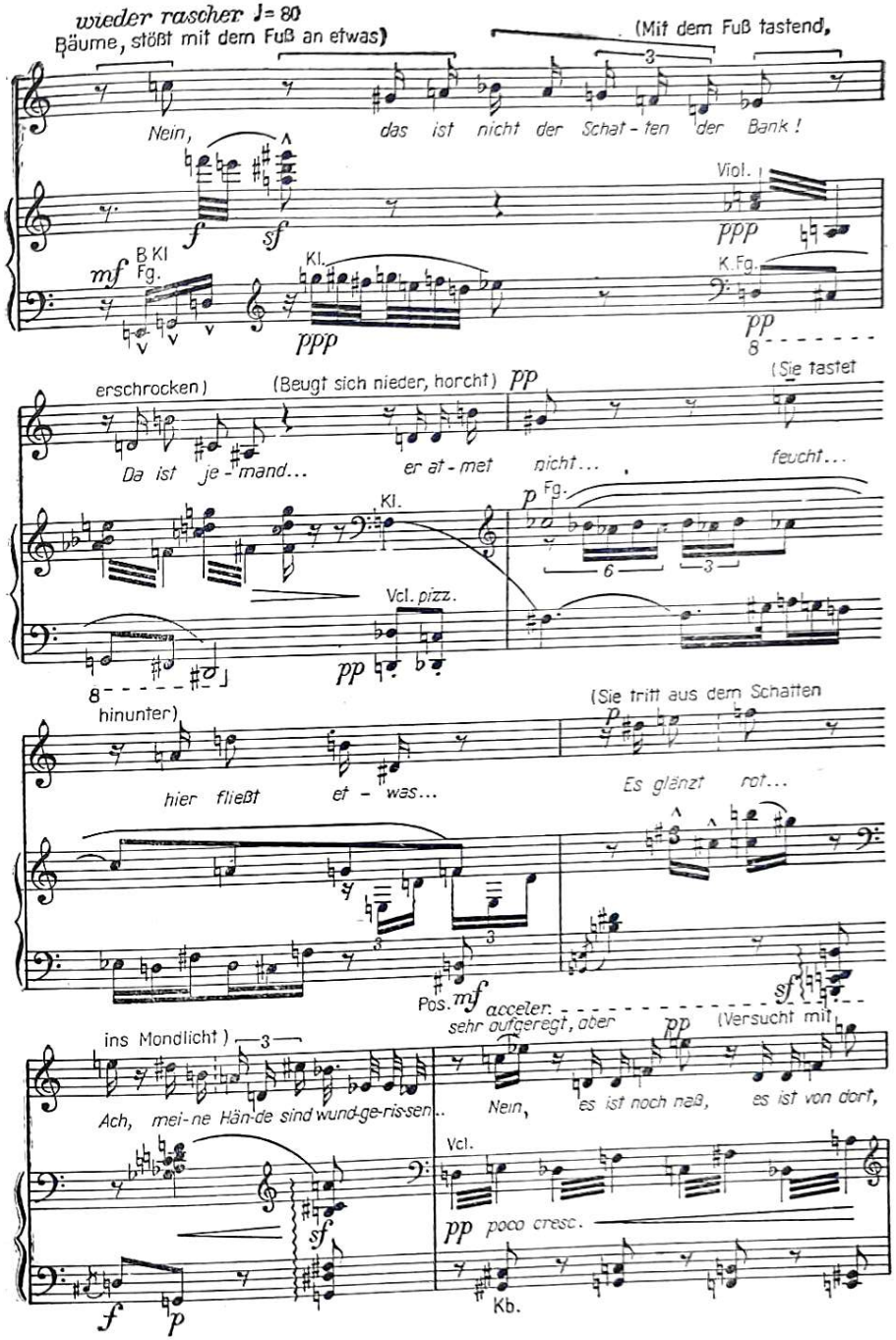
U ovom posljednjem sudjeluje i ženski glas. Finale toga kvarteta već pokazuje svjesno napuštanje tonalnosti, nadasve značajno za čitav kasniji Schönbergov rad.

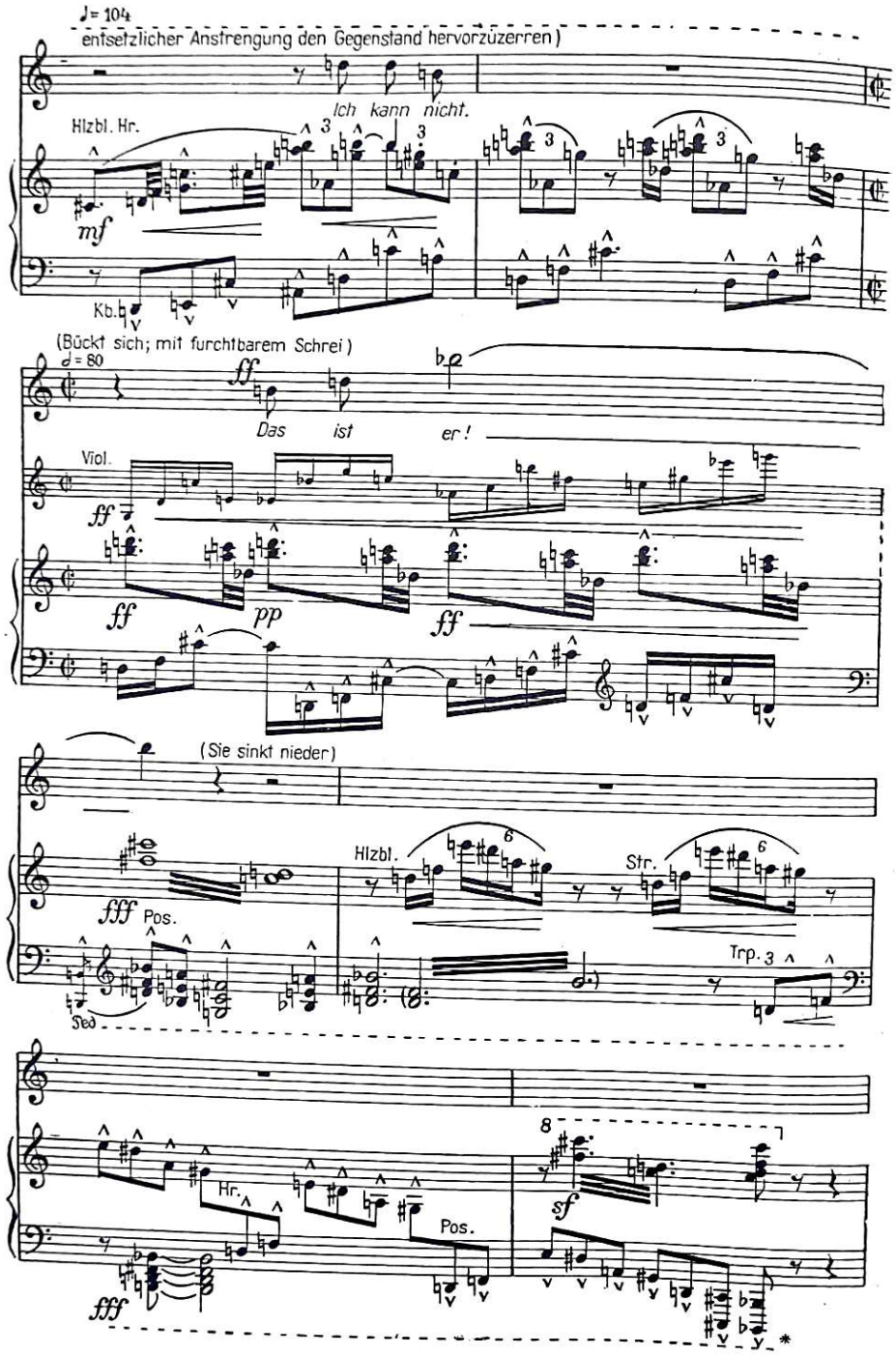
Drugo razdoblje u stvaralaštvu Arnolda Schönberga obilježeno je uvođenjem ekspresionističkih elemenata i prijelazom u potpunu atonalnost.[169] Početak toga razdoblja treba postaviti u god. 1908, jer tada nastaju *Tri klavirske kompozicije*, op. 11, epohalno djelo u razvitku suvremene muzike. Schönberg u njima odrešito kida veze s tonalnošću, s funkcionalnim odnosima i ulogama akorda, s akordima kao tonskim kompleksima što ih stvaraju vertikalni nizovi terca. Ono što su htjeli predstavnici ekspresionizma na području likovnih umjetnosti i književnosti, Schönberg je na svoj način pokušao ostvariti u muzici, odnosno u spoju muzike i poezije. Maksimalno potenciranje izraza (tj. ekspresije, franc. expression), koje se imalo razviti i izrasti iz unutrašnje pjesnikove vizije, iz njegova doživljavanja vrele igre mašte, bez logične povezanosti sa zakonitostima spoljašnjeg svijeta, bez obzira na surovost i sirovost primarne doživljajne građe, kompozitor je na svom sektoru uobličio neobaziranjem na tradicionalne zakonitosti kompozicijske tehnike, bogato iskorištavajući slobode atonalnosti pa i atematike[170]. Jedno od najizrazitijih Schönbergovih ekspresionističkih djela svakako je njegova monodrama *Očekivanje* (*Erwartung*, 1909). Snažno potenciranje izraza ostvareno je krajnje zbijenom dramskom radnjom, koja je sažeta na jednu jedinu osobu: mlada žena traži u šumi svoga dragog i otkrivajući svoje uzbuđeno duševno stanje kroz osjećaje nade, očaja, neizvjesnosti i straha, ona s užasom nailazi na mrtvo tijelo voljenog čovjeka. Odlomak iz ove grčevite dramatike, u kojoj pojedine faze pod grozničavim pritiskom duševnih trzaja nezaustavljivo dopiru do sudbonosnog vrhunca, prikazat će slobode Schönbergove stvaralačke koncepcije, asimetričnosti ritmičkog, harmonijskog i melodijskog okvira, česte i nagle promjene dinamičkog sjenčenja i oštre skokove glasovne dionice iz dubokog registra u viši i najviši (što je za tehniku muzičkog ekspresionizma, a i kasnije u dodekafoničkim postupcima, osobito karakteristično). Primjer koji slijedi donosi trenutke u kojima glavna i jedina osoba ove radnje nalazi mrtvo tijelo i prepoznaje u njemu onoga koga traži:



[169] Izrazi atonalno, atonalnost ne potječu od Schönberga. On im se, štoviše, protivio i nije ih nikada prihvatio, iako oni prilično osjetno pogađaju suštinu radikalnog Schönbergova zahvata.

[170] Pod atematikom razumijeva se nastojanje kompozitora da izbjegava ponavljanje tematskog materijala, ne dopuštajući nijednoj muzičkoj misli da se nametne ostalima na bilo koji način.





U drugom stvaralačkom razdoblju ovoga umjetnika zamjećuju se nove crte u kompozitorovoj fizionomiji, koje će biti od značenja i u kasnijem njegovu radu. Aforističko izražavanje, sažetost forme, sve veća uloga varijacionog principa (ali veoma slobodno shvaćenog: uporište za variranje često je samo jedan interval ili čak opća tendencija melodičke linije, njezin, tako reći, grafički tok), solističko tretiranje instrumenata, uvođenje recitatora koji glasom samo dodirne odgovarajuću notu i odmah je napusti, umjesto da je, poput pjevača, drži (recitator mora strogo poštovati ritmičku okosnicu).

Spomenute osobine zamjetljive su u ostalim značajnijim djelima iz tog razdoblja, tako u *Pet kompozicija* za orkestar, op. 16 (1908), u *Šest malih kompozicija za klavir,* op. 19 (1911), koje ostvaruju Schönbergove težnje za potpunom slobodom stvaranja u još potpunijoj mjeri negoli kompozicije iz op. 11 (jednu od kompozicija iz op. 19 donijeli smo u primjeru br. 308). Spomenimo, nadalje, još muzičku dramu *Sretna ruka (Die glückliche Hand,* 1909—1913) i, osobito, ciklus *Pierrot lunaire* (1912). Taj niz od 3 × 7 kratkih kompozicija (Schönberg ih je nazvao melodramima) na stihove A. Girauda komponiran je za recitatora (Sprechstimme) i komorni sastav u kojemu se nalaze mala flauta, velika flauta, klarinet, basklarinet, violina, viola, violončelo i klavir. Ali pojedine pjesme u ciklusu komponirane su samo za neke od navedenih instrumenata, tako da se instrumentalni sastav u svakoj pjesmi mijenja. *Pierrot lunaire,* jedna od najviše napadanih Schönbergovih kompozicija, ujedno i novi vrhunac kompozitorovih sposobnosti, ide bezobzirno dalje putem Schönbergove beskompromisne atonalnosti. Ali i pored radikalnosti muzičkog govora autor u njoj primjenjuje neke drevne obrasce evropske polifoničke misli: passacagliu, imitaciju (u normalnom i obrnutom smjeru), kanon (jednostavni i dvostruki), fugato. Ta je činjenica od posebne važnosti, jer će principi obrtanja stvoriti jedan od temelja dodekafoničkog sustava, u kojemu polifoničko oblikovanje gotovo prirodnim putem predstavlja jedno od ishodišta.

Prije nastupa trećeg, posljednjeg odsjeka u Schönbergovu stvaralaštvu prolaze godine prvoga svjetskog rata. On mora prekidati kompozicijski rad, ali i u prvim godinama poslije rata ostaje stvaralački malo aktivan. Mnogo poučava i organizira izvedbe svojih i tuđih djela u novoutemeljenom udruženju Verein für musikalische Privataufführungen, koje je upoznalo Beč s mnogim istaknutim djelima suvremene muzike. No to je i vrijeme kad Schönberg priprema sustavno organiziranje atonalnosti, kad se, drugim riječima, rađa dodekafonički sustav.

Što je dodekafonija i kakvim se sredstvima služi, izložili smo u prethodnom poglavlju, gdje smo dali i primjere iz Schönbergovih *Pet klavirskih*

A. Schönberg (karikatura)

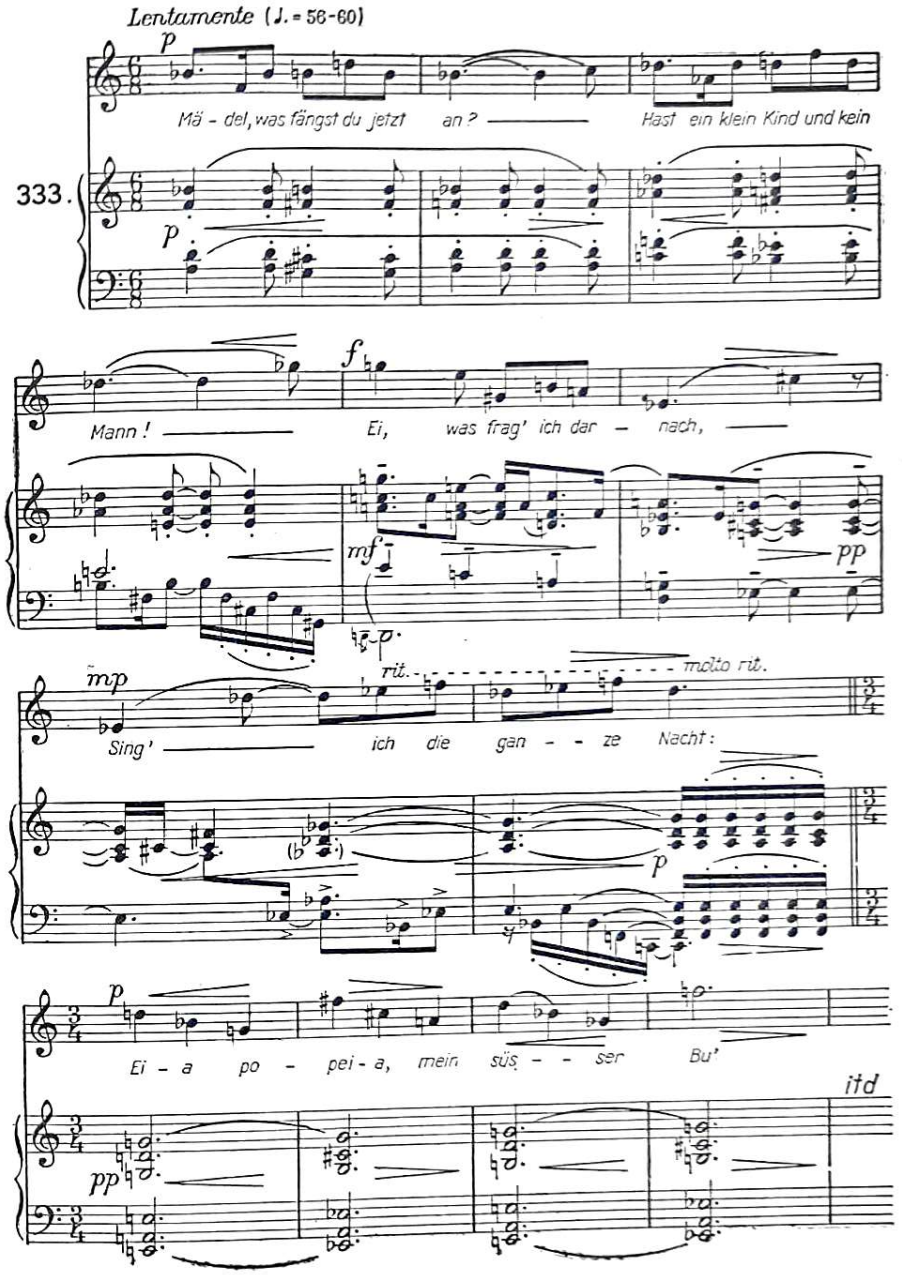
kompozicija, op. 23 (v. br. 315 i 316), nastalih 1921—1923. U toj se kompoziciji prvi put uopće svjesno primjenjuju principi dodekafoničkog oblikovanja, kome je Schönberg ostao vjeran do smrti, iako je u nekim djelima iz posljednjeg decenija stvaralaštva djelomično napustio dodekafoniju i približio se načelima tonalne koncepcije. Djela na kojima je Schönberg (u trećem razdoblju stvaranja) izgradio dodekafonički sustav u cjelini, pripadaju različitim područjima. Spomenimo serenadu za klarinet, basklarinet, mandolinu, gitaru, violinu, violu, violončelo i duboki muški glas op. 24 (1923), suitu za klavir op. 25 (1924), suitu za mali klarinet, klarinet, basklarinet, violinu, violu, violončelo i klavir op. 29 (1926), treći gudački kvartet op. 30 (1926), varijacije za orkestar op. 31 (1927—1928), u kojima se dodekafonička tehnika prvi put primjenjuje na veliki orkestralni ansambl, i komičnu operu u jednom činu *Od danas do sutra* (*Von heute auf morgen,* 1929). Među kompozicije koje je Schönberg napisao u Sjedinjenim Državama pripadaju izrazito dodekafoničke, npr. koncert za violinu i orkestar op. 36 (1936) i četvrti gudački kvartet op. 37 (1936), no ima ih i pretežno tonalnih, kakve su suita u G-duru za gudače (1934), *Druga komorna simfonija* op. 38 (započeta 1906, ali prerađena i dovršena tek 1939), *Kol Nidre,* za soliste, zbor i orkestar, op. 39 (1939), *Oda Napoleonu* na Byronov tekst za recitatora, gudački kvartet i klavir, op. 41 (1942), i koncert za klavir i orkestar op. 42 (1942), koji je ipak bliži dodekafoniji. Jedno od rijetkih Schönbergovih djela koje je odmah postiglo uspjeh i postalo pristupačno publici jest *Preživjeli iz Varšave,* op. 46 (*A Survivor from Warsaw,* 1947), za recitatora, muški zbor i orkestar. Na vlastiti tekst kompozitor je u tom doista snažnom djelu oživio tmurne, krvavo-dramatske stranice iz pogibije poljskih Jevreja, koji su, nemoćni, brutalno stradavali pod nacističkim terorom. Schönbergova opera *Mojsije i Aron,* na kojoj je radio od 1930, ostala je nedovršena, ali je i u tom obliku 1954. doživjela koncertnu praizvedbu, a kasnije je bila izvedena i na pozornici.

Pedagoški, teoretski i publicistički rad Schönbergov ostao je zabilježen u njegovoj *Nauci o harmoniji* (1911, prer. 1922, 4. izd. 1956), u brošuri *Models for Beginners in Composition* (1942) i u zbirci njegovih izabranih članaka i predavanja objavljenih 1950. pod naslovom *Style and Idea.*

U Evropi i Americi Schönberg je odgojio priličan broj učenika, od kojih su neki stekli velik ugled kao kompozitori. Među njima se u prvom redu ističu Berg i Webern.

Alban Berg (1885—1935) svakako je najnadareniji Schönbergov učenik. On nadilazi svog učitelja elastičnošću koju je unio u sistem ne htijući se pokoriti nikakvoj unaprijed nametnutoj krutosti, a zatim i smislom za iznošenje životne dramatike, koju oblikuje s više neposrednosti, tople osjećajnosti i emotivne snage, ne zazirući od surovih realističkih grubosti.

Bergovo je životno djelo opera *Wozzeck* (1917—1921; premijera je održana 1925), kojoj je kompozitor napisao i tekst prema drami G. Büchnera (1813—1837). U *Wozzecku,* jednom od najozbiljnijih i najuspjelijih opernih radova našega stoljeća, Berg je u jarkim bojama dao sliku siromašnog vojnika, kojega zloća, zloba i egoizam nagone na zločin i u smrt. Franza Wozzecka bijeda je otjerala u vojsku, gdje kao običan vojnik mora podnositi hirovitosti i sadističke sklonosti pretpostavljenih i dopuštati da bolesna ambicija jednoga vojničkog liječnika vrši na njemu pokuse. Ne samo to. Jedini svijetli lik njegove tmurne svakidašnjice, njegova ljubavnica Marija, popušta



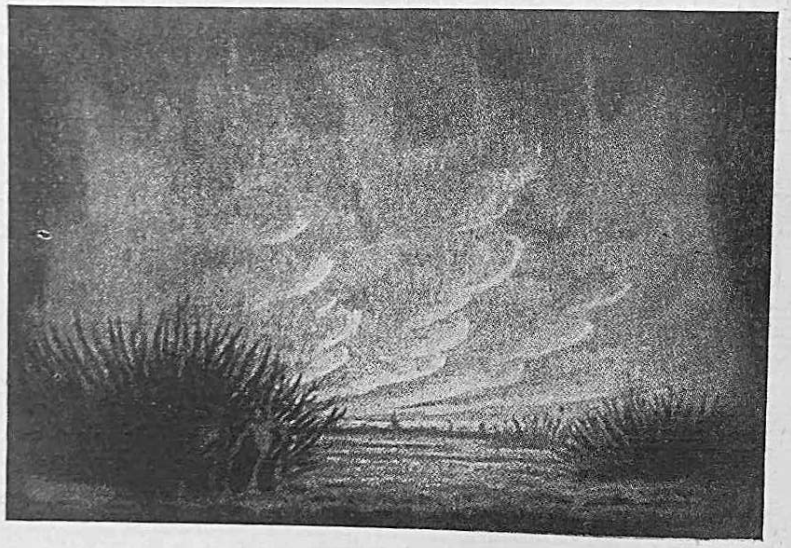
Uspavanka iz Bergove opere Wozzeck

nasrtljivosti stasitog tambour-majora i podaje mu se. Mjera Wozzeckove strpljivosti tada je premašena. On ubija Mariju nožem; nešto kasnije, u nastupu ludila, utapa se u močvari.

U tom remek-djelu muzičko-scenskog ekspresionizma zanimljivo je istaknuti jednu nadasve značajnu crtu njegove partiture, koja joj daje jedinstveno

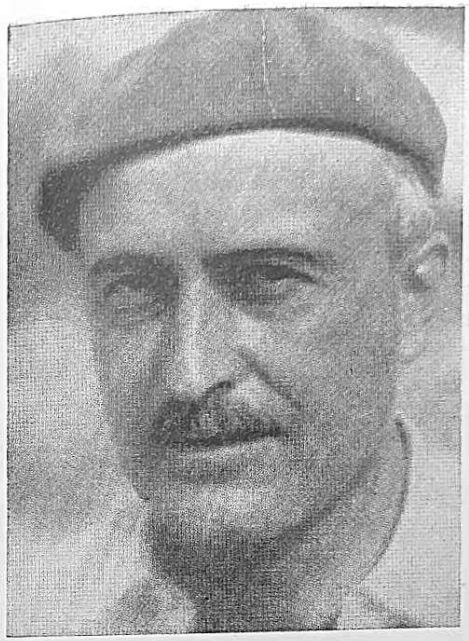
mjesto u cjelokupnom razvoju muzičke drame: orkestar razvija i niže odlomke koji inače nastaju na području instrumentalne muzike: orkestralno tkivo *Wozzeckovo* sastoji se, naime, od većeg broja zatvorenih instrumentalnih oblika, kojima je autor na svoj način pokušao riješiti anarhičnost atonalnog izražavanja.

Büchnerovu dramu kompozitor je sažeo u tri čina, od kojih svaki ima po pet nevelikih slika. One su povezane interludijima, koji su potrebni za neprekidno mijenjanje scenerije. U prvoj slici prvog čina (Wozzeck brije kapetana) susrećemo tradicionalnu suitu, u kojoj su ovi stavci: preludij, pavana (filozofski kapetanov monolog), gigue (razgovor o vremenu), gavota s dva »doublea« (karikatura kapetanova »moraliziranja«), air (Wozzeckovo meditiranje o kreposti) i varirana repriza preludija. Druga je slika rapsodija na tri peterozvuka (Wozzeck i njegov drug režu prutove u šiblju). Treću sliku ispunjavaju vojnička koračnica (Marija vidi tambour-majora) i uspavanka koju Marija pjeva svome nezakonitom djetetu. Četvrta slika zbiva se u radnoj



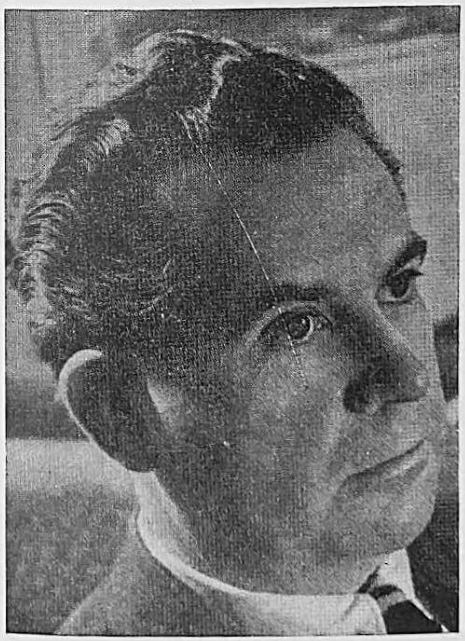
Prizor iz opere *Wozzeck* A. Berga

sobi vojničkog liječnika. Muzika je u njoj izgrađena na temelju passacaglie s 21 varijacijom. Tema passacaglie sastoji se od 12 različitih tonova (to je očito plod Bergova kontakta sa Schönbergom u vrijeme kad je ovaj razrađivao dodekafonički sustav). U petoj slici, kojom završava čin, Marija vrši preljub, čime će do kraja otrovati život Wozzecku. Spomenimo uzgred da je prvi čin i dramski sretno postavljen: sve su glavne osobe predstavljene u prizorima koji otkrivaju karakteristične crte njihova karaktera; u samom toku radnje tog čina načinjen je odlučan, sudbonosan zahvat, koji nesmiljeno vodi k očajničkom rješenju Wozzeckova životnog problema. Muzički, čitav drugi čin ima formu peterostavačne simfonije. Prva slika (Marija, dijete i Wozzeck) izgrađena je u sonatnom allegru. Druga je slika fantazija i fuga. Tri teme predočavaju tri osobe koje sudjeluju u slici (kapetan, liječnik, Wozzeck); teme se u fugi majstorski ukrštavaju. U trećoj slici iznosi se među-



Jacques Ibert

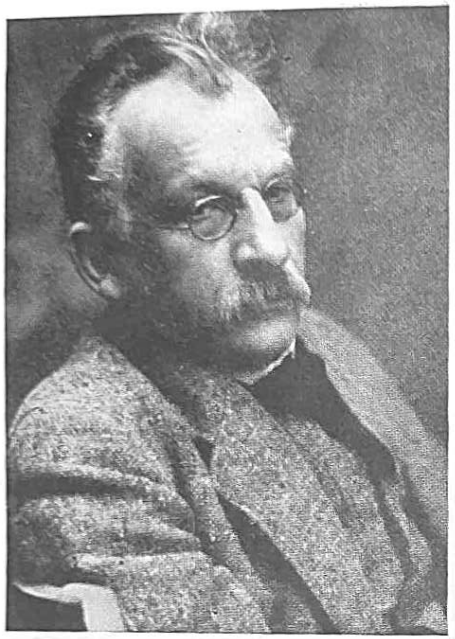
Olivier Messiaen



André Jolivet

Pierre Boulez

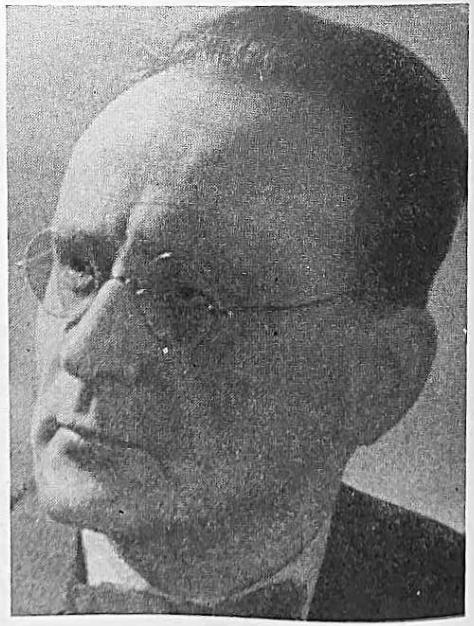
TABLA 36



Hans Pfitzner

Arnold Schönberg

Alban Berg



Anton v. Webern

sobno objašnjavanje Marije i Wozzecka. To je largo, u kojemu se inače velik i veoma bogat orkestralni sastav ograničuje na 15 svirača. Četvrta slika je scherzo (bašta gostionice s pijanim gostima) u polaganom tempu Ländlera s popijevkom o lovcima iz Falačke (trio). Posljednja slika toga čina koja se događa u stražarnici, ima oblik ronda. Veoma je neobična muzička okosnica trećega čina. Sastoji se od šest invencija. Prvoj je osnova tema u običnom smislu riječi (Marijina soba), drugoj jedan jedini ton (to je prizor umorstva; instrumenti orkestra, izuzevši udaraljke, ulaze jedan po jedan i ostvaruju osebujan, jedinstven crescendo), trećoj banalni ritam polke (surovi prizor u krčmi), četvrtoj jedan šestorozvuk i njegove transpozicije (to je prizor Wozzeckove smrti i kapetanova razgovora s liječnikom), petoj tonalitet d-mola (ova invencija ispunjava orkestralni interludij); najzad, šesta se invencija razvija nad ravnomjernim pomakom osminka; u tom završnom prizoru javljaju Marijinom djetetu da mu je majka umorena, ali ono ravnodušno nastavlja igru.

Muzički sadržaj Wozzeckove partiture vrlo je raznovrstan, ali nije nejedinstven jer se kompozitor poslužio omanjim brojem osnovnih motiva koji se provlače kroz djelo.

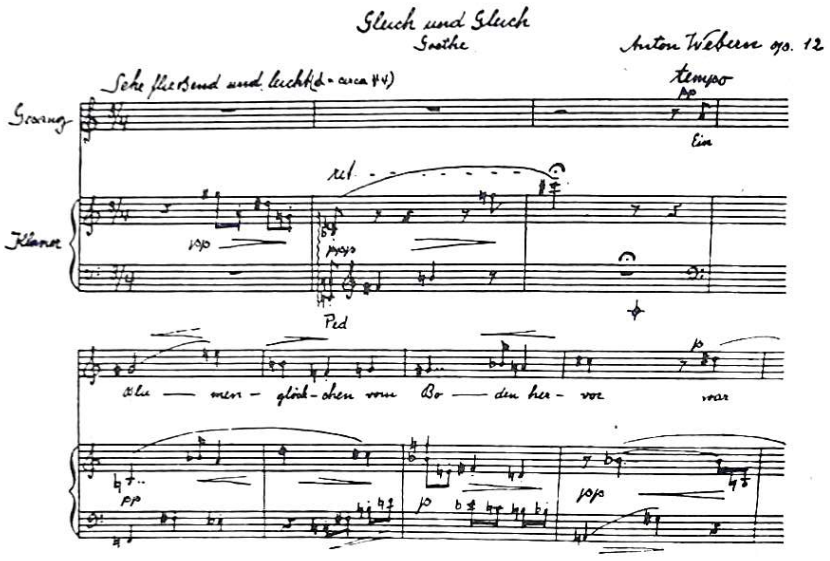
Unatoč ogromnim poteškoćama oko pripremanja *Wozzecka* za izvedbu, do 1936. prikazalo ga je 29 pozornica u Njemačkoj i izvan nje. Danas ova opera u još većoj mjeri privlači pažnju muzičkih kazališta; postepeno ona ulazi u standardni svjetski operni repertoar.

Nakon Wozzecka Berg je komponirao još jedno muzičko-scensko djelo, *Lulu* (prema Wedekindu). Nije ga dovršio, ali je izvedeno i u fragmentarnom obliku (1937). U toj operi Berg iznosi negativnu stranu ženske ljepote i dražesti, demonstvo koje ruši i upropaštava sva bića koja joj se po sili vlastitog nagona približavaju, ali donosi i fatalni završetak naslovne junakinje: ona i sama postaje žrtva svoje bezumne strasti i zla koje je izazvala. U operi *Lulu* Berg je primijenio dodekafonički sustav i princip varijacije.

Autor *Wozzecka* nije ostavio mnogo radova. Uz već navedene spomenimo klavirsku sonatu (1908) i gudački kvartet (1909—1910), četiri kompozicije za klarinet i klavir (1913), tri kompozicije za orkestar (1914), veoma značajnu, djelomično dodekafoničku *Lirsku suitu* za gudački kvartet (1925—1926), *Vino*, za sopran i orkestar (1929), i dvadesetak popjevaka uz klavir i uz orkestar. Jedno od najistaknutijih Bergovih instrumentalnih djela je violinski koncert (1935), zapravo simfonija sa solo-violinom, posvećena uspomeni Mahlerove pastorke (pokojnica se zvala Manon, pa otuda ovo djelo nazivaju i *Requiem za Manon*). Djelo je, inače, uglavnom dodekafonički koncipirano, ali uz slobode koje su odgovarale Bergovoj antipatiji za ortodoksnu krutost i ukalupljenost.

Sasvim drukčiji umjetnički temperament od Berga bio je Anton von Webern (1883—1945) koji se, uz kompoziciju, bavio i muzikologijom i dirigiranjem (bio je zborovođa, a ravnao je i orkestrom jednog radničkog udruženja). Dok je Berg ekspanzivan, dinamičan, vehementan u otkrivanju oluja koje uznemiruju život njegovih dramskih junaka, Webern je sušta protivnost: introvertiran, skroman, povučen, sažet, aforističan. S pojavom Weberna može se zaista ustvrditi da je kasna romantika do kraja prevladana i da su — bar u njegovim djelima — i posljednji njeni tragovi nestali. Pred kompozicijama ovog neobično čestitog čovjeka i poštenog umjetnika ne može se više govoriti o tradicionalnim pojmovima teme, tematskog razvoja i o

oblicima koji na njima počivaju. U početku na elementima atonalnosti, a kasnije dodekafonije, razvija Webern vlastiti stil, u kojem vlada krajnja ekonomičnost sredstava i stroga disciplina stvaraoca koji se dobrovoljno podvrgao krutosti sistema što ga je sam izabrao. U zamjenu za bujni kolorizam dionica, kakav se često nalazi u kasnoromantičkim partiturama, Webern donosi neslućenu dotad prozračnost, ezoteričnost strukture, kojoj je potreban

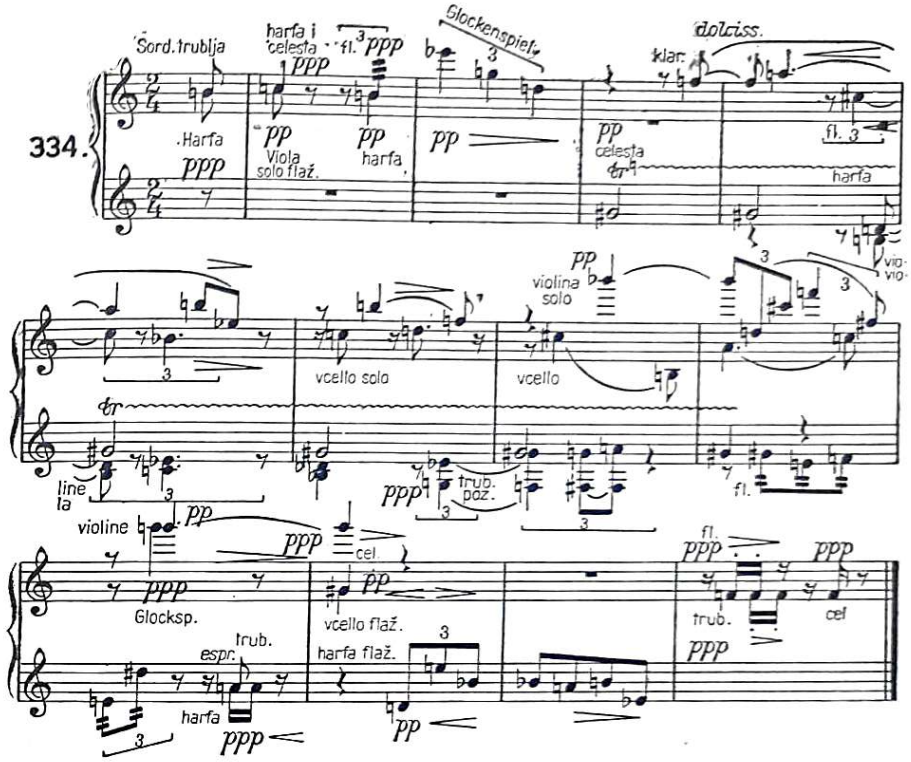


Rukopis A. Weberna

malen prostor (jedna od Webernovih orkestralnih kompozicija traje svega 19 sekunda!). Sav se lapidaran muzički doživljaj odvija u škrtim, često odijeljenim intervalima i tonovima, s posebnom ulogom pauze, ostvarujući ono što se kasnije nazvalo punktualizmom. Ta je umjetnost filigranska, njezini su nosioci komorni sastavi, a i kad se Webern služi velikim orkestrom, pretežno ga komorno tretira. U svojoj težnji za apstraktnošću i dematerijalizacijom Webern je već u svojim prvim djelima dalje razvijao postupak koji je Schönberg nazvao »Klangfarbenmelodie« (melodija koju stvara boja zvuka). Prva od *Pet orkestralnih kompozicija,* op. 10 (1913), u kojoj instrumentarij na poseban način sudjeluje u izgrađivanju muzičke strukture, u tom je pogledu veoma karakteristična, pa je donosimo u cjelosti (v. primjer br. 334).

Usvojivši dodekafoničku tehniku, Webern je pokazao mnogo inventivnosti u ostvarivanju izrazito dodekafoničke logike, u simetričnosti brojčanih odnosa, u čvrstoj konstruktivnosti struktura. Ali Webernova umjetnost nije lako ni svakom pristupačna. Hladnoća njene apstraktnosti ozbiljna je prepreka na putu k prosječnom slušatelju.

Među važnija Webernova djela pripadaju *Šest orkestralnih kompozicija,* op. 6 (1910), simfonija za klarinet, basklarinet, dva roga, harfu i gudački sastav op. 21 (1928), kvartet za violinu, klarinet, tenor-saksofon i klavir, op. 22 (1930), varijacije za klavir op. 27 (1936), gudački kvartet op. 28 (1938), kantate za soliste, zbor i orkestar op. 29 (1939) i op. 31, nekoliko popjevaka za glas i klavir, a i za glas i različite komorne ansamble.



Webern je izvršio golem utjecaj na generaciju zapadnoevropskih muzičara koja je svoje stvaranje započela iza drugog svjetskog rata. Mladi su umjetnici u Webernu gledali putokaz k osvajanju novog izraza, učitelja koji je na odricanju i strogosti tražio i nalazio vlastiti umjetnički jezik.

Uz ovu skupinu starijih dodekafoničara razvijao je svoju stvaralačku djelatnost velik broj kompozitora, od kojih neki idu u red prvaka suvremene muzike. Njihov je rad povezan uz Zapadnu Njemačku i Austriju. Među tim umjetnicima moraju se osobito istaći Hindemith, Křenek, Weill, Orff, Egk, J. N. David, Blacher, K. A. Hartmann, Fortner, Einem, Henze i Stockhausen.

Paul Hindemith (1895—1963), svakako najznatnija umjetnička ličnost koju je njemačka muzika dala poslije Richarda Straussa, već je kao dvadesetogodišnji mladić bio koncertni meštar opere u Frankfurtu. Zatim se posvetio violi i osnovao čuveni Amar-Hindemith kvartet, s kojim je kao njegov violist organizirao brojne turneje, gorljivo propagirajući suvremenu muziku. Nastupao je i samostalno uz pratnju orkestra. Ali Hindemithovo praktično poznavanje instrumenata ide još i dalje. Doista su rijetki muzičari koji poput njega mogu većinu dionica svojih orkestralnih partitura sami odsvirati. Hindemith nije bio samo kompozitor i praktični muzičar-instrumentalist; on je neprekidno nastupao i kao dirigent svojih i tuđih djela. Uz to je poučavao i pisao teoretska djela.

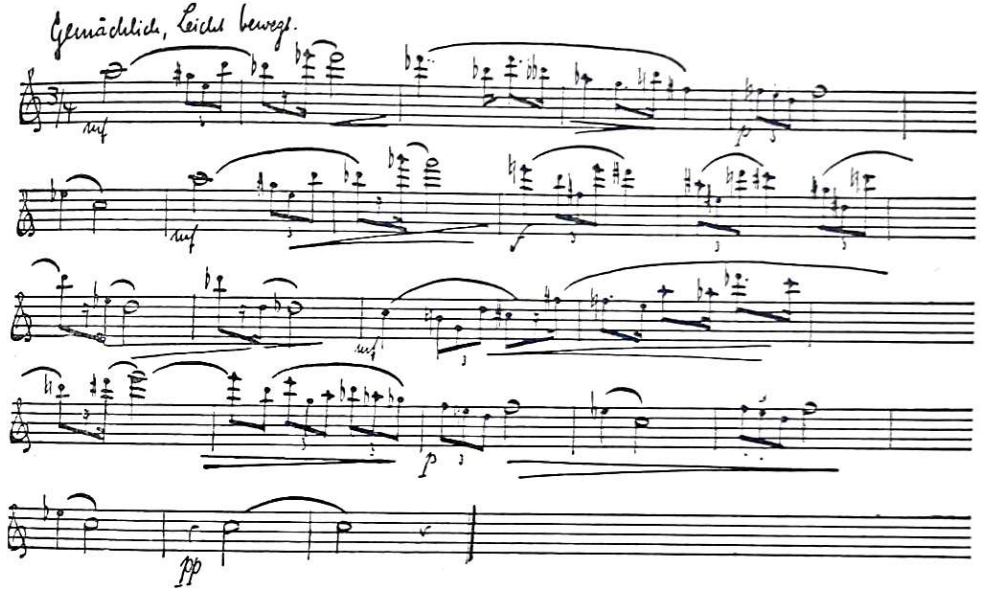
Od 1927. do 1935. predavao je kompoziciju na berlinskoj visokoj školi za muziku. Sukob s nacističkom vlašću prisilio ga je da napusti Njemačku i ode u Tursku, gdje je u Ankari (od 1936) mnogo pridonio organiziranju i po-

dizanju tamošnjeg muzičkog života. God. 1939. preselio se u Sjedinjene Države, gdje je predavao kompoziciju u Bostonu, pa na Yale-sveučilištu u New Havenu. Kasnije je naizmjence predavao na sveučilištima u Zürichu i New Havenu.

Hindemith je doista svestran muzičar; njegove ga neobične sposobnosti povezuju sa svim područjima umjetničkog stvaralaštva. Njegova je djelatnost tako bogata i plodna da se s njim mogu mjeriti rijetki suvremeni kompozitori. No iako je mnogo djela posvetio vokalnim formama, on je prvenstveno instrumentalni majstor i jedan od najjačih zastupnika linearnog koncipiranja muzičkog djela, toliko karakterističnog za muziku našeg doba. Ali nije to jedina crta njegova umjetničkog profila, koji se u toku vremena mijenjao i u mnogo čemu odražavao stanje evropske muzike od prvoga svjetskog rata do danas. Hindemith je usvojio slobode atonalnosti, udružujući ih s ironiziranjem, groteskom i persiflažom, tim čestim pojavama muzičke pozornice u prvim godinama nakon katastrofe 1914—1918. Usvajanje antiromantičkog stava odvelo ga je, kao i tolike njegove uže suvremenike, k motoričnosti, improviziranju i koncertantnosti baroka, u koje su povremeno ulazili i elementi jazza. Postepeno je uslijedilo smirenje razbuktalih snaga i revolucionarstva neobuzdane mladosti. Teoretska razmatranja daleka od dodekafoničkog konstruktivizma približila su Hindemitha novoj tonalnosti, dakako, veoma slobodno i široko shvaćenoj.

Teško je reći kojeg se muzičkog područja Hindemith nije dotakao. Neka o tome svjedoči bar približan pregled njegove neobično razgranate i plodne djelatnosti. Za kazalište je napisao tri jednočinke protkane elementima satire i persiflaže: *Ubojica, nada žena* (*Mörder, Hoffnung der Frauen,* 1921), *Das Nusch-Nuschi* (1921), *Sancta Susanna* (1921), operu *Cardillac* (1926; 1952. je temeljito prerađena), skeč *Hin und zurück* (1927), komičnu operu *Neues vom Tage (1929),* dječju igru *Gradimo grad* (*Wir bauen eine Stadt,* 1930), opere *Slikar Mathis* (*Mathis der Maler,* 1932—1934), *Harmonie der Welt* (1957), iz života velikog poljskog astronoma Nikolaja Kopernika, *Das lange Weihnachtsmahl* (1961), balete *Demon* (1924), *Nobilissima visione* (legenda u 11 prizora iz života sv. Franje, 1938), *Cupid and Psyche* (1944). Među navedenim scenskim djelima posebno se ističe *Slikar Mathis,* izveden 1938. u Zürichu. *Slikar Mathis,* kome je kompozitor napisao i libreto, iznosi na pozornicu lik čuvenog njemačkog slikara iz XVI st. Mathiasa Grünewalda, koji je svoje ime ovjekovječio glasovitim slikama na oltaru u Isenheimu (»Anđeoski koncert«, »Polaganje u grob«, »Iskušenja sv. Antuna«; to su i naslovi predigre i dvaju orkestralnih fragmenata opere: udruženi u simfoniju *Slikar Mathis,* oni su postali jednim od najpoznatijih, najuspjelijih i najčešće izvođenih Hindemithovih djela). Radnja se zbiva u doba seljačkih ratova i sukoba reformacije s katolicizmom. Vremena su uzbudljiva, nemirna i krvava. Uočivši svu gorčinu, grubost i nesmiljenost svakidašnjice, slikar Mathis se pred tolikim nevoljama i nepravdama pita ima li smisla baviti se umjetnošću. On napušta započeti posao i pridružuje se seljacima pobunjenicima koji traže svoja prava. Pošto je seljačka buna svladana, a sam Mathis jedva ostao na životu, on, pod snagom simboličkih vizija, odlučuje da će dovršiti započeto djelo, jer je njegov poziv umjetničko stvaranje; bude li ga dostojno vršio, služit će najbolje i najvjernije svome narodu. U ovom opsežnom djelu Hindemith je dao jednu od svojih najznačajnijih kompozicija, oblikovavši podjednakom snagom potresne strane svoje partiture, a i one u kojima prevladavaju lirska raspoloženja.

U Hindemithova komorna djela pripada sedam gudačkih kvarteta (1918—1945), zatim više od 30 sonata za najrazličitije sastave. Među njima se nalazi posebna skupina sonata kojima je Hindemith ostvario neobičnu ali zahvalnu zamisao, koju svaki kompozitor ne bi mogao oživotvoriti. Imajući na umu od kolike je važnosti što širi muzički odgoj svakoga orkestralnog muzičara, odlučio je da će praznine koje još uvijek postoje u praktičnoj literaturi najvećeg broja instrumenata današnjeg orkestra bar donekle popuniti time što će za svaki orkestralni instrument napisati po jednu sonatu uz klavir.



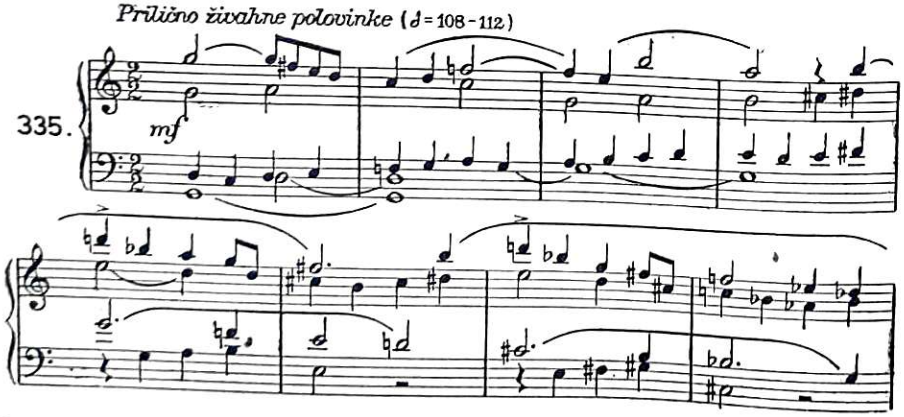
Rukopis P. Hindemitha

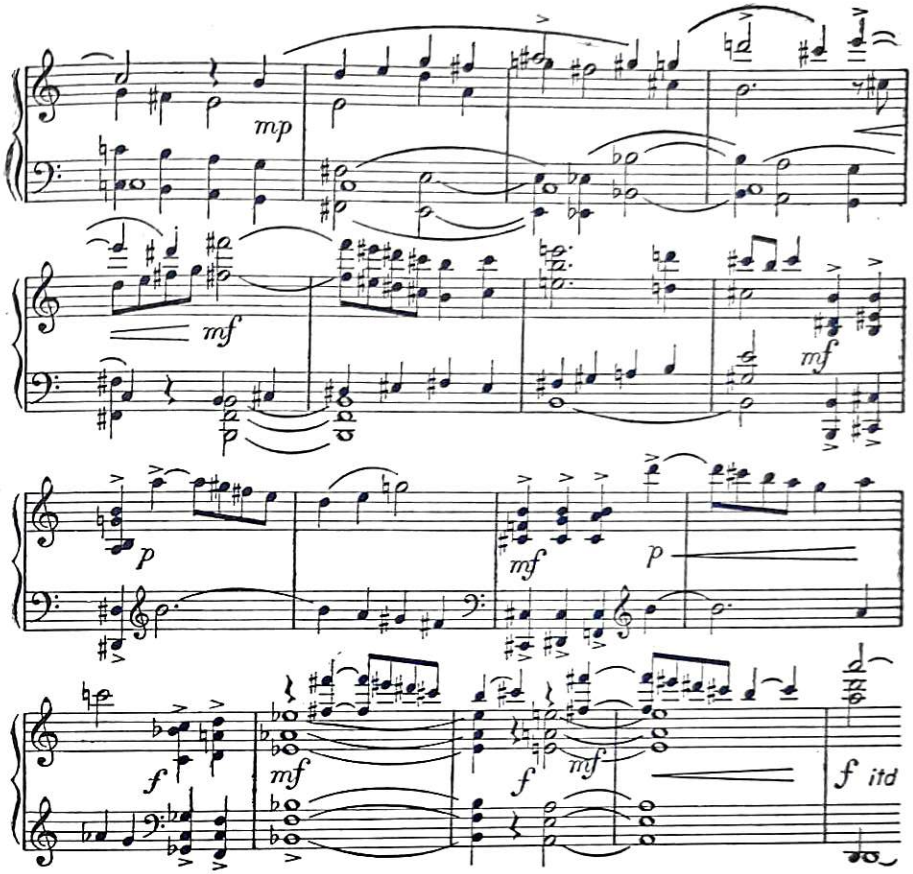
Ostale sonate pisane su za uobičajene komorne ansamble; više sonata posvećeno je violini (također i bez klavira) i drugim gudačkim instrumentima, pa klaviru (dvoručno i četveroručno; jedna je sonata pisana i za dva klavira četveroručno) i orguljama. Od ostalih umjetnikovih komornih radova navedimo kvintet za klarinet i gudački kvartet op. 30, *Kanonsku sonatinu* za dvije flaute (iz op. 31, 1924), dva gudačka trija (1924—1934), trio za violu, heckelphon i klavir, op. 47, kvartet za klarinet, violinu, violončelo i klavir (1938), septet za flautu, obou, klarinet, trublju, rog, basklarinet i fagot i sonatu za četiri roga (1953). Na graničnom komorno-koncertantnom području nalaze se djela za jedan instrument i komorne sastave. Kompozitor ih je sam nazvao *Kammermusik* i obilježio ih rednim brojevima (tako je na primjer *Kammermusik* br. 2 pisana za klavir i 12 solističkih instrumenata, br. 3 za violončelo i 10 solističkih instrumenata). U koncertantnu Hindemithovu muziku pripadaju dva koncerta za klavir, dva koncerta za violinu, tri za violončelo, pa koncerti za klarinet (1947), za rog, za orgulje (1963), za trublju, fagot i gudački orkestar, za drvene duhačke instrumente, harfu i orkestar, *Koncertna muzika* za klavir, limene duhačke instrumente i dvije harfe (1931), *Koncertna muzika* za gudački orkestar i limene duhače (1931), koncert za violu i orkestar poznat

pod nazivom *Der Schwanendreher* (1935), komponiran prema starim narodnim napjevima, tema s varijacijama za gudački orkestar i klavir (1940; varijacije prikazuju četiri osnovna ljudska temperamenta) i concertino za trautonium i gudački orkestar. Niz kompozicija posvetio je Hindemith orkestru: koncert za orkestar (1925), *Filharmonijski koncert* u obliku orkestralnih varijacija (1932), *Simfonijske plesove* (1937), simfoniju u Es (1940), simfonijske metamorfoze Weberovih tema (1943), *Sinfonia serena* (1946), sinfoniettu u E, simfoniju u B za duhački orkestar, simfoniju *Die Harmonie der Welt* (1951) i *Pittsburgh Symphony* (1959). Za klavir solo Hindemith nije mnogo pisao: *Tanzstücke* op. 19, suitu *1922*, ciklus *Klaviermusik* op. 37 i značajnu zbirku preludija i fuga, u neku ruku Hindemithov *Wohltemperiertes Klavier*, objavljenu pod naslovom *Ludus tonalis* (1943). Tom raskošnom bogatstvu scenskih i instrumentalnih djela treba dodati njegove brojne kompozicije za vokalno-instrumentalne ansamble: oveći broj popjevaka (među njima uspjele cikluse *Die junge Magd*, 1922, i *Das Marienleben* iz 1924, koji je autor 1947. temeljito preradio), zborna djela, oratorij *Das Unaufhörliche* (1931), koji govori o neprekinutom, neprestajućem (njem. unaufhörlich) izmjenjivanju, pretvaranju i prolaženju svih elemenata zemaljskog života, *Hérodiade*, recitaciju za komorni orkestar prema pjesmi S. Mallarméa, requiem na tekst W. Whitmana (1946), kantate *Apparebit repentina dies* za mješoviti zbor i 10 limenih instrumenata (1947) i *Gesang an die Hoffnung* (1953, na tekst P. Claudela), zatim *Mainzer Umzug* za tri pjevača, recitatora, zbor i orkestar. Zasebno stoji opsežno djelo *Dan muzike u Plönu* (*Plöner Musiktag*), što ga je Hindemith u lipnju 1932. napisao za omladinsku muzičku školu u Plönu.

Hindemith je izraziti melodičar. On u melodiji gleda glavnog tumača svog umjetničkog svijeta. Ta njegova sklonost za pjevnost odražava se i u njegovu shvaćanju cjelokupnog tonskog kompleksa, što znači da Hindemith koncipira polifono. Simultano prepletanje melodija prožima njegovo stvaranje u velikoj mjeri.

Fragment iz predigre opere *Slikar Mathis* (ta je predigra istodobno prvi stavak istoimene simfonije) pokazat će tip Hindemithove melodije, polifoničnosti muzičkog tkiva i slobode njegovih harmonija, koje — uza sve povremene oporosti disonantnih sklopova i čestih opreka (Querstände) tako karakterističnih za izražajna sredstva suvremene muzike — ne gube vezu s obrisima tradicionalne akordičke tehnike:

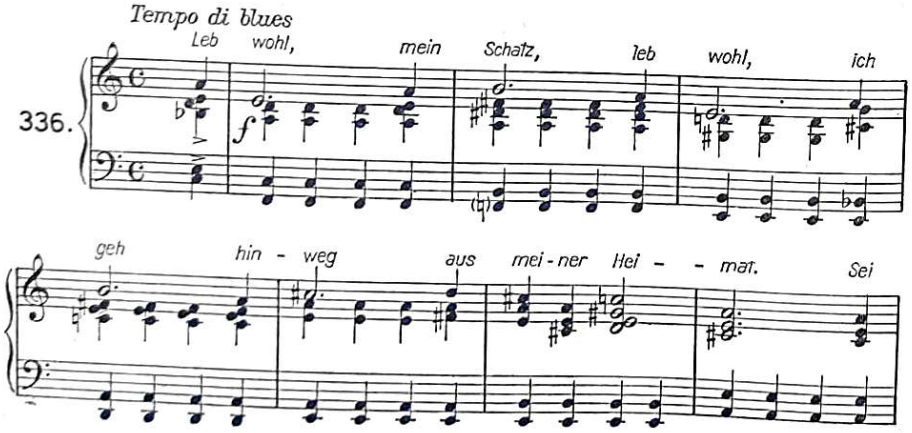


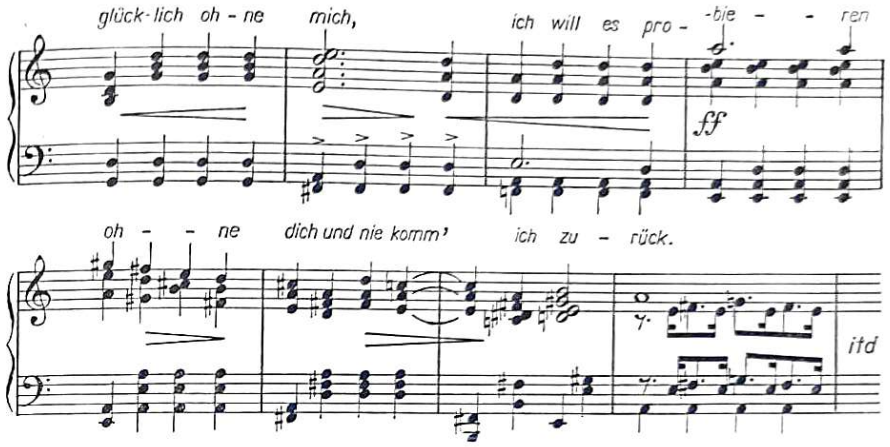


Hindemith je razvio značajnu djelatnost i kao teoretičar. Poput Schönberga i on je pokušao unijeti red u anarhičnost atonalnosti. Ali ne na putu dodekafonije. U svom teoretskom djelu *Unterweisung im Tonsatz* (prva dva sveska objavljena su 1937—1939, a novo, prošireno izd. 1940) Hindemith je izgradio nov harmonijski sistem, s novim shvaćanjem tonalnosti, akorda i njihove strukture. U tom je djelu započeo razrađivati svoju nauku o kompoziciji, kojoj je ishodište linearnost, istodobnost nezavisnih melodija, dakle polifoničnost. Tek onda kad učenik bude zajedno združio više melodija, uočit će i upoznati i harmonijske, vertikalne jedinice i vrijednosti. U Sjedinjenim Državama Hindemith je izdao i druge teoretske radove. Predavanja održana na Harvardskom sveučilištu objavljena su 1952. pod skupnim nazivom *A Composer's World: Horizons and Limitations (Kompozitorov svijet: vidici i granice).*

Austrijanac Ernest Křenek (1900), podrijetlom Čeh, Schrekerov učenik, također se preselio u Sjedinjene Države (1938), gdje je predavao kompoziciju na kalifornijskim sveučilištima u Minnesoti i (od 1947) u Hollywoodu. Neobično plodan i svestran, i on je pratio sve faze u razvoju nove

evropske muzike i usvajao veoma različita izražajna sredstva, a na kraju je otvoreno prihvatio načela dodekafonije. U suštini lirik, iz kojega probijaju čak i romantičke crte, Křenek je velik broj svojih djela posvetio kazalištu, gdje je doživio i svoje najveće uspjehe. U svojim scenskim djelima, za koja je u najviše slučajeva sam pisao tekstove, Křenek ponegdje osjeća potrebu da bude aktualan, da odrazi na muzičkoj pozornici odnose suvremenog čovjeka i suvremenog života, pri čemu više puta tretira problem ljudske slobode. U svojoj prvoj operi, scenskoj kantati *Die Zwingburg* (*Demonski dvorac*, 1922), suprotstavlja čovjeku suvremeni stroj, koji nesmiljenošću i upornošću svoga jednoličnog ritma guši individualni život. Nakon političke satire i groteske *Skok preko sjene* (*Der Sprung über den Schatten*, 1923) i ekspresionistički danog oživljenog mita *Orfej i Euridika* (1926) postigao je Křenek svoj najveći uspjeh, iako razmjerno kratkotrajan, operom *Jonny svira* (*Jonny spielt auf*, 1927), koja je ubrzo nakon leipziške premijere obišla gotovo sve pozornice svijeta. U tom osebujnom djelu autor je pokušao dati sliku društva iz godina nakon prvog svjetskog rata. *Jonny svira* je prema tome u doba svoje pojave morao imati obilježja stroge suvremenosti. Djelatnost gotovo svih protagonista odaje da potječu iz društva gdje vlada bezobzirni egoizam, koji se nimalo ne osvrće na etičke zakone i vrijednosti, već teži k zadovoljenju osobnih prohtjeva i častoljublja. Element aktualnosti predstavljaju i aluzije na oduševljavanje Evropejaca crnačkom plesnom muzikom. Međutim, pobliže ispitivanje opere *Jonny svira* otkriva i njezine nedostatke. Libreto u prozi nema nikakvih književnih pretenzija ni kvaliteta; iz pokušaja da bude realističan, pa i naturalističan, tekst bez potrebe prelazi u forsiranu sentimentalnost, koja graniči s operetnim neukusnostima. Sama je radnja izgrađena na suviše disparatnim, heterogenim elementima, koji joj ugrožavaju jedinstvo i zaokruženost. Muzika Křenekove opere predstavlja veoma šaroliku sliku izražajnih sredstava, u kojima jedne uz druge susrećemo elemente atonalnosti i tonalnosti, brutalnosti disonance i smirenog svijeta konsonance, ritmova jazza (blues, tango, shimmy) i crnačkih duhovnih napjeva. Iako *Jonny svira* ima uspjelih odlomaka, u cjelini djelo nosi pečat eklektičke improvizacije. Iz te u svoje doba popularne Křenekove opere evo, kao primjer, nekada čuveni blues:



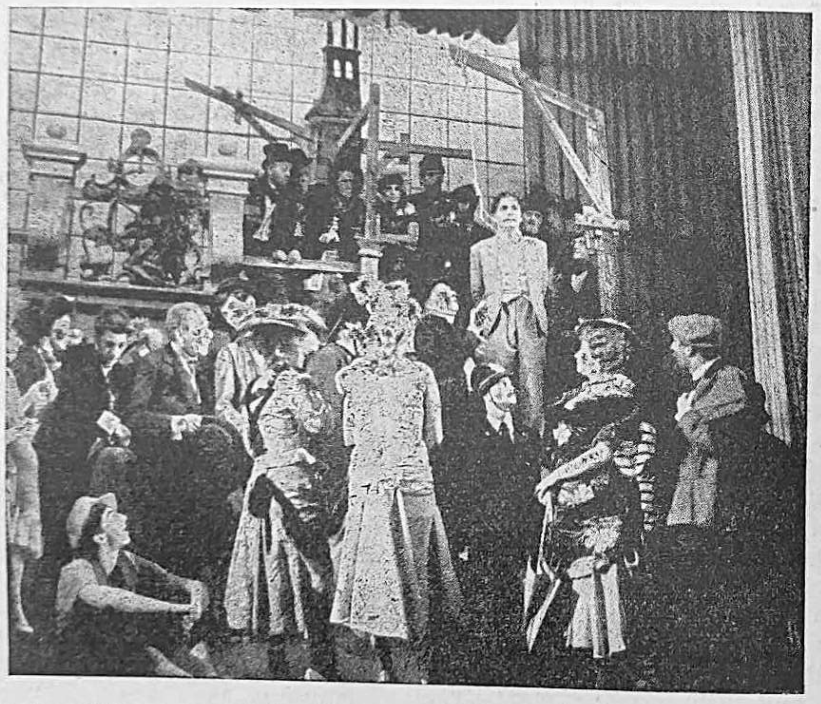


Tri jednočinke (1926—1927) združene u cjelovečernju predstavu nose vrlo raznovrsna obilježja: *Diktator* je gotovo veristička radnja, *Tajno kraljevstvo* je lirska priča, a *Čast naroda* je lakrdija u tipu skeča. Antici i historijskim zbivanjima obratio se Křenek u operama *Orestov život* (1930) i *Karlo V* (1933), u kojoj već primjenjuje dodekafonička načela. U Americi su nastale opere *Tarquin* (1940) i jednočinka *What Price Confidence?* (1946). Sadržaj prve od njih aludira na fašističku okupaciju Austrije i na Hitlerovu diktaturu koja nužno doživljuje propast. *Pallas Athene weint* (1955) prikazuje propadanje demokracije u Ateni poslije peloponeskog rata. Posljednje je Křenekovo operno djelo *Der goldene Bock* (1964), moderna varijanta mita o Argonautima i Medeji. Křenek je napisao i nekoliko baleta.

Ostala Křenekova djela veoma su brojna. Navedimo među njima pet simfonija (1921—1947), sinfoniettu *Iz Brazila* (1952), dva concerta grossa, četiri koncerta za klavir i orkestar (1923—1951), koncert za dva klavira i orkestar, dva koncerta za violinu i orkestar (1924—1954), dva koncerta za violončelo i orkestar (1953. i 1958), orkestralne varijacije na američki narodni napjev, simfonijsku elegiju za gudački orkestar i dvostruki koncert za violinu, klavir i mali orkestar (1951). Na području komorne muzike napisao je sedam gudačkih kvarteta (1921—1944), *Pentagram* za duhački kvintet, šest klavirskih sonata, sonatu za violinu i klavir, za solo-violinu, za violu i klavir, za solo-violu, suitu za klarinet i klavir, sonatinu za flautu i klarinet, trio za violinu, klarinet i klavir, gudački trio i dr. Osim drugih klavirskih kompozicija (sonatine, varijacije, *Sechs Vermessene*) Křenek je napisao nekoliko uspjelih solo-pjesama, pojedinačnih i u ciklusima (*Reisebuch aus den österreichischen Alpen, The Ballad of the Railroads, La Corona*), i više zbornih kompozicija, kantata i oratorija. Křenek je i vrstan publicist. Osim brojnih feljtona, eseja i prikaza objavio je ova djela: *Über neue Musik* (1937), *Music here and now* (1939), *Studies in Counterpoint* (1940), autobiografski rad *Selbstdarstellung* (1948), *Musik im goldenen Westen. Das Tonschaffen des USA* (1949), *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (1952), *Johannes Ockeghem* (1953) i *De rebus prius factis* (1956).

Osebujan je umjetnički lik Kurt Weill (1900—1950), Busonijev i Humperdinckov učenik, kojega je nacistički teror u Njemačkoj natjerao da napusti domovinu i ode u Pariz, a kasnije u Sjedinjene Države, gdje je i

umro. Weill je svoju umjetničku djelatnost posvetio kazalištu. Surađujući niz godina s naprednim njemačkim književnikom Bertom Brechtom, Weill je operu učinio poprištem socijalne kritike i satire, otkrivajući na pozornici društvene mane i ukazujući na potrebu reforme u strukturi društva. Brecht i Weill htjeli su tim putem približiti muzičko kazalište širokim masama, što je također značilo da muzički dio opere treba učiniti pristupačnijim, jednostavnijim, lakšim. Takve su težnje doista očite u nizu Weillovih kazališnih radova, prvenstveno u njegovu djelu *Die Dreigroschenoper (Opera za tri groša,* 1928), koje je postiglo golem uspjeh. To djelo, koje je na daskama



Prizor iz *Prosjačke opere* K. Weilla (izvedba u zagrebačkom kazalištu Komedija)

velikog broja evropskih kazališta uskoro doživjelo 2000 izvedaba, u stvari je oživljena i modernizirana *Prosjačka opera* J. Gaya, izvedena u Londonu za Händelovih vremena[171]. No ta se vremena očito nisu mnogo promijenila kad je Brecht mogao preuzeti od Gaya sumnjive figure iz velegradskog podzemlja, rukovodioce javne sigurnosti koji se daju podmićivati uz potajno šurovanje s kriminalnim tipovima, pa i neotupljenu oštricu kritike uperene na nezdrave pojave u krilu vladajuće klase! Takvoj radnji punoj aluzija, koje još nisu bile izgubile aktualnost iako mjesto zbivanja nije više London iz prve polovine osamnaestog stoljeća, Weill je dodao niz muzičkih tačaka, cjelovitih i zatvorenih, s kojima alterniraju govoreni odlomci. Tip Weillove muzike (ne samo u tom djelu) je song, popijevka popularnog, privlačnog,

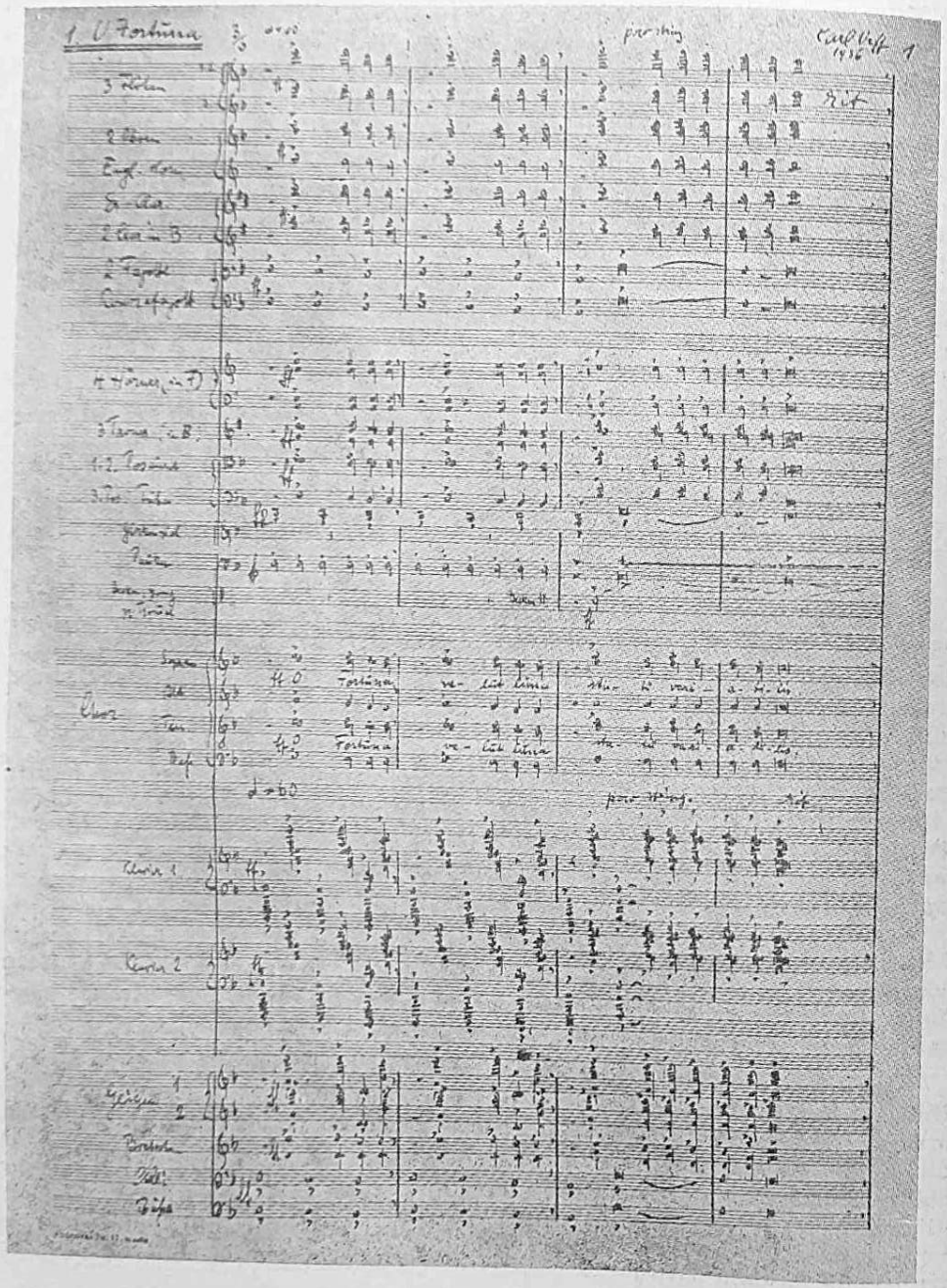
[171] Pod naslovom *Prosjačka opera* izvelo se ovo popularno Weillovo djelo i u našoj zemlji.

pjevnog karaktera, s prizvucima jazzovih plesnih elemenata, bliska »šlageru«, mjestimično začinjena pikantnošću i zajedljivošću harmonije i oživljena umjerenom polifonijom koju nosi pratnja. Tom muzičkom stilu ostao je Weill vjeran i u drugim svojim djelima, tako u operi na Brechtov libreto *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (u kraćem obliku kao *Mahagonny,* 1927, u cjelovečernjoj redakciji 1929). Ostala su njegova kazališna djela koja je pisao u Evropi jednočinke *Der Protagonist* (1926), *Royal Palace* (1927), i *Der Zar lässt sich photographieren* (1928), i opera *Die Bürgschaft* (1932). *Der Jasager* (onaj koji potvrđuje, koji veli »da«), izveden 1930, također na Brechtov tekst, pripada posebnoj vrsti muzičkog kazališta namijenjenog omladini; njegova je svrha podsticati mlade ljude na odlučnost, discipliniranost, herojstvo, samoprijegor. U tu kategoriju pripada i Weillova scenska kantata *Lindberghov let.* Preselivši se u Ameriku, Weill je nastavio pisati za muzičko kazalište, ali je napustio ideju o pozornici kao instrumentu društvene kritike. Njega je privukla broadwayska revija, i američka filmska muzika. Od djela koja je napisao za boravka u Sjedinjenim Državama navedimo opere *Street Scene* (1946) i *Down in the Valley* (1948). Weillov balet s pjevanjem *Die sieben Todsünden* (*Sedam smrtnih grijeha,* 1933), što ga je napisao u suradnji s Brechtom, izvodi se posljednjih godina s velikim uspjehom na evropskim pozornicama.

Kazalištu je posvećena i osebujna djelatnost koju je razvio Carl Orff (1895), zanimljiva umjetnička ličnost. I on želi približiti kazalište širokim slojevima, ali se služi drukčijim sredstvima. Orff ne uzima za ishodište suvremeni život i njegovu složenu problematiku, već nalazi pobude u tematici antike i simboličkoj legendarnosti srednjega vijeka. On pokušava ostvariti sintezu elemenata muzičkog kazališta na taj način što »izbjegava realističko-psihološko prikazivanje individualnog udesa i hoće da dade odraz svijeta i iskonskih sila koje u njemu vladaju« (Schuh). Orff svjesno zabacuje mnoga sredstva evropske muzičke prakse; rijetki su u njegovu stvaralaštvu elementi razvijene polifonije, simfonijskog razrađivanja i bogatog moduliranja. On gradi na jednostavnosti melodike, na dijatonici (iako ne zazire od tvrdoće koju izazivaju sukobi dijatonskih intervala), na upornosti ritmike, na specifičnom koloritu i sastavu orkestra, u kojemu znatnu ulogu imaju brojne udaraljke. U njegovoj kompozicijskoj tehnici veoma su značajne ostinatne figure, ležeći tonovi, akordi koji se kreću u paralelnim kvintama, nizanje i ponavljanje (ne razrađivanje) pojedinih melodijskih odlomaka.

Osim izvjesnog broja instrumentalnih kompozicija (Preludij za orkestar, *Mali koncert* za duhačke instrumente i čembalo, Svečana muzika za komorni orkestar, Muzika za Olimpijske igre 1936. i dr.) Orff je napisao ova scenska djela: *Der Mond* (1939), *Catulli carmina* (1943, prvobitno komponirano u obliku zbornog ciklusa), *Die Kluge* (1943), *Die Bernauerin* (1947, u bavarskom dijalektu), *Antigonae* (1949)[172], *Astutuli* (1953), *Trionfi* (1953, to je trilogija u kojoj je prvi dio *Carmina burana,* drugi dio je spomenuti *Catulli carmina,* a treći je dio *Trionfo d'Afrodite*), *Oedipus der Tyrann* (1959), uskrsno prikazanje

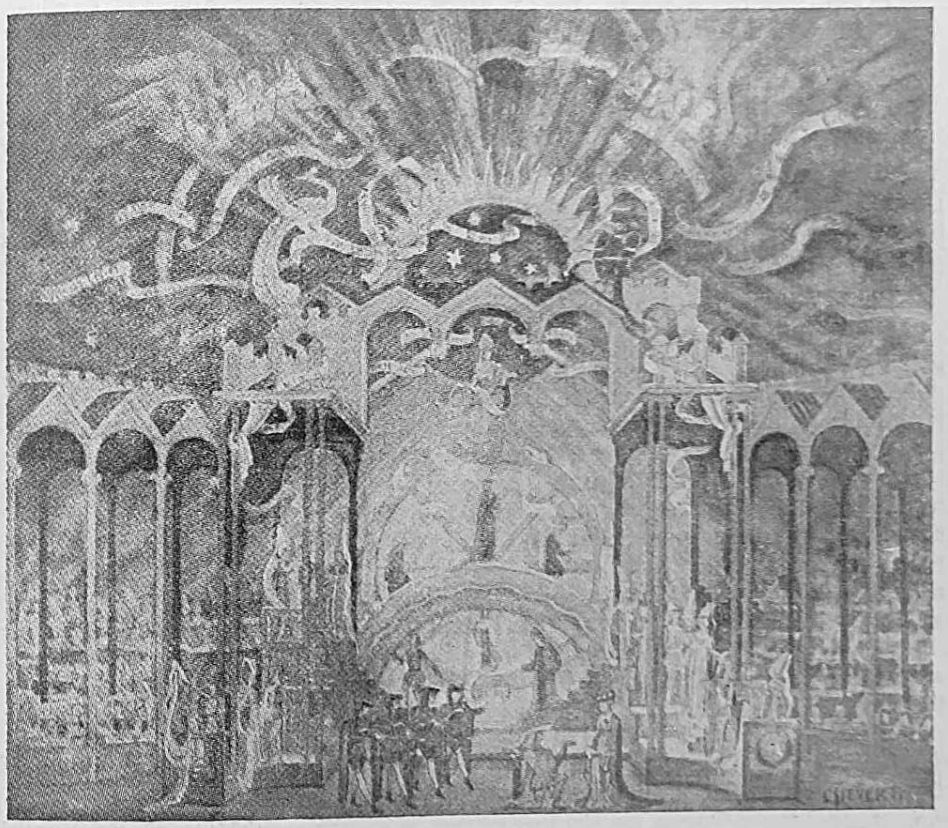
[172] Elementarnost djelovanja Orff želi postići i sastavom orkestra u svojim scenskim radovima. Dalek od rafiniranosti i zasićenosti zvuka romantičkog orkestra, orkestar u djelu *Antigonae* sastavljen je, na primjer, od 4 klavira, po kojima se mjestimično svira batićima i trzalicama, 6 kontrabasa, 3 harfe, 6 trubalja, 4 flaute, 6 oboa i neobično bogate skupine udaraljki, za koje je potrebno 15 (!) muzičara. Tu susrećemo grupe ksilofona, grupe gonga, zvona, trokutića, timpana, kastanjete, tamburine, kamene pločice i dr.



Rukopis C. Orffa

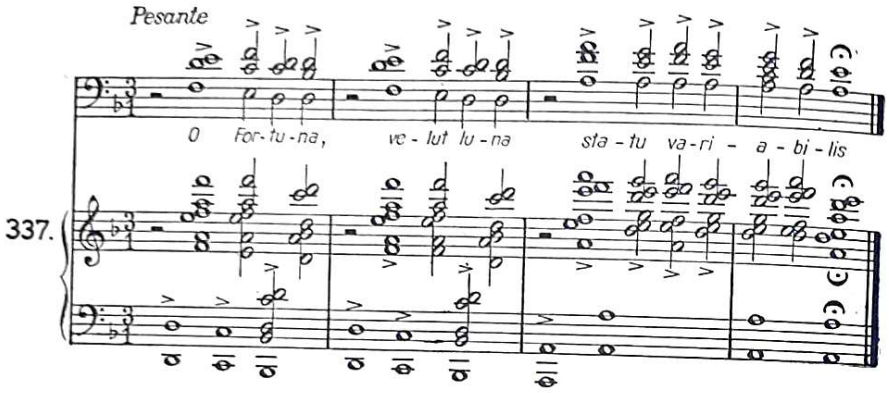
Comoedia de Christi Resurrectione (1956) i božićno prikazanje *Ludus de nato Infante mirificus* (1960). Orff je napisao uspjelu i bogatu muziku za Shakespeareov *San ljetne noći* (1952, prerađena 1964).

Svoj najveći uspjeh postigao je scenskom kantatom *Carmina burana* (1937), koja danas pripada spomenutoj trilogiji *Trionfi*. Tekst za to zanimljivo djelo našao je Orff u čuvenom istoimenom zborniku iz srednjega vijeka, u kojemu se jezikom kasne latinštine, srednjovjekovnog njemačkog i staro-



Iz scenske kantate *Carmina burana* C. Orffa

francuskog govora daje naličje te historijske epohe. U suštini realistički, bezbožni, stihovi te zbirke pjevaju o ljepoti prirode i ljubavi; frivolna erotika i naturalizam odmjenjuju se s duhovitošću i satirom. Izabravši za svoje djelo izvjestan broj pjesama, Orff ih je grupirao po sadržajnoj srodnosti. Od tri dijela kantate prvi veliča proljeće, drugi prikazuje elementarne životne užitke uz vino i vedro raspoloženje, a treći uznosi ljubav, koja vlada životom i smrti. Ali budući da je u životu ipak sve nestalno i neizvjesno, prva i posljednja tačka kantate posvećene su božici Fortuni, o čijim hirovima ovisi sreća ili nesreća svakog pojedinca:



Orff se mnogo bavio muzičkom pedagogijom. Pjevanom i sviranom dječjom i narodnom pjesmom, na temelju pentatonike, starih tonaliteta i dura i mola, služeći se i posebnim dječjim instrumentarijem (tzv. Orffov instrumentarij), Orff u djece razvija želju za muziciranjem i radost u takvoj aktivnosti.

Bavarac kao i Orff, uz to i njegov učenik, Werner Egk (1901) je težište svoga umjetničkog djelovanja postavio također u kazalište. Ali njegova su nastojanja drukčija od Orffovih. On ne teži za postizavanjem primitivističkih ugođaja i efekata, ne preskače stoljeća evropske muzičke kulture i ne prožima svoje stvaranje svjesno traženom arhaičnošću. Egk prati razvoj suvremene muzike, služi se najrazličitijim sredstvima, od vrlo smjele harmonije do blistavog, koloritnog orkestra, od citata iz stranog, egzotičnog folklora do napjeva koji su veoma bliski popijevkama bavarskih seljaka. On voli priču, ali i realnost, te mu ponegdje polazi za rukom osebujno stapanje fantastike i stvarnosti. Njegova je muzika svježa, čulna i duhovita. Egk ima i razvijen smisao za grotesku i karikaturu. Nakon opere *Die Zaubergeige* (*Začarana violina*, 1935, prerađ. 1954), u kojoj se osjeća utjecaj *Priče o vojniku* Stravinskoga, Egk piše operu *Peer Gynt* (1938), slobodno obrađenu prema Ibsenu, ponešto prekrcanu heterogenim elementima, koliko u sadržaju toliko i u muzici. *Columbus* (1942, napisan prvobitno još 1930. kao radio-oratorij, kasnije prerađen), pokazuje uspješna nastojanja oko očuvanja lokalnog kolorita, obilnog iskorištenja zbornog kolektiva i obogaćenja konstruktivnih elemenata opere. Ostala su Egkova operna djela *Circe* (1948), *Irische legende* (1955), *Der Revisor* (1957), jedno od njegovih najuspjelijih scenskih radova, u kojemu Gogoljev humor blista u jednoj novoj dimenziji, i *Die Verlobung in San Domingo* (1963). Ritmička živost Egkove muzike približila ga je i baletu. *Joan von Zarissa* (1940), faustovski *Abraxas* (1948), *Ein Sommertag* (1950, na teme Kuhlaua i Clementija) i *Die chinesische Nachtigall* (1953) prikazuju dosadašnji uspješan Egkov rad na tom području. Egk je dao niz djela i u izvankazališnim muzičkim područjima, tako sonatu za orkestar (1948), veoma ukusnu i uspjelu *Francusku suitu* za orkestar prema Rameauovim temama i druge orkestralne kompozicije (*Georgica, Allegria*, 1951, *Varijacije na karipsku temu*). Napisao je, nadalje, violinski koncert, klavirsku sonatu, kantate *La Tentation de St. Antoine* (za alt i gudački kvartet) i *Natur, Liebe, Tod* (za bas i orkestar), oratorij *Furchtlosigkeit und Wohlwollen*.

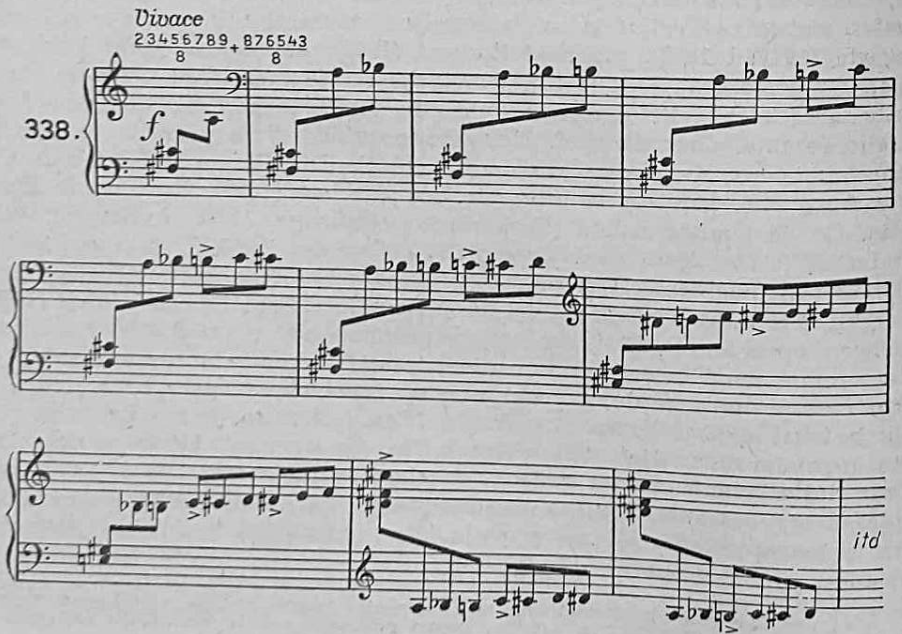
Austrijanac Johann Nepomuk David (1895), nastanjen u Njemačkoj, umjetnik je sasvim drukčije fizionomije. U popisu njegovih djela nema nijedne opere, nijednog baleta, nikakve scenske muzike. Orgulje i zbor a cappella ishodišta su njegova stvaranja, koje zahvaća još orkestralno i komorno područje. Davidovi su uzori Bach i Bruckner. Rođeni polifoničar, uz Hindemitha jedan od najznatnijih u suvremenoj njemačkoj muzici, David misli u linearnim sklopovima, upadajući ponekad u apstrakciju suhih horizontalnih melodičkih zbivanja, ali drugdje pokazuje zamjernu snagu u zidanju polifoničkih građevina. Napisao je, među ostalim, sedam simfonija, od kojih je najznačajnija treća (1941), zatim dva koncerta za violinu, dva koncerta za gudački orkestar, dvije orkestralne partite, orkestralne varijacije na teme Schütza i Bacha, *Chaconnu i fugu 1962* za orkestar, *Magične kvadrate* za orkestar (1960), više komornih radova (solo-sonate za razne instrumente, duo-sonate, među kojima po jedna za flautu i violu, pa za tzv. block-flautu i lutnju, za violu d'amore i violu da gamba, 1953, četiri gudačka trija, sonatu za tri violončela, 1963, i dr.), kompozicija za orgulje (tokata i fuga, nekoliko fantazija s fugom, više preludija s fugom) i za zbor (moteti, *Stabat mater, Deutsche Messe*, 1952, *Missa choralis*, 1953, *Requiem chorale*, 1957, oratorij *Ezzolied*, 1960).

Jedna od najistaknutijih ličnosti suvremene muzike u Njemačkoj svakako je Boris Blacher (1903), ugledan pedagog, glava tzv. berlinske škole mladih muzičara. Njegova muzika živi prvenstveno u raznovrsnosti i kontrastima ritmičke podloge, kojoj Blacher poklanja najveću pažnju. Podjednako aktivan i na polju muzičkog kazališta i u drugim područjima, Blacher je u instrumentalnoj muzici dao nekoliko uspjelih djela, tako *Koncertantnu muziku* op. 10 (1937) i simfoniju op. 12 (1939). U ostale njegove instrumentalne kompozicije pripadaju *Estonski plesovi* za deset duhačkih instrumenata (Blacher je podrijetlom baltički Nijemac), simfonijska pjesma *Hamlet*, virtuoske *Varijacije na Paganinijevu temu* za orkestar, dva klavirska koncerta (1947. i 1952), violinski koncert (1948), koncert za violu i orkestar (1954), *Orchesterornament* (1953), *Varijacije na Clementijevu temu* za klavir i orkestar (1961), četiri gudačka kvarteta, violinska sonata, klavirske kompozicije (sonata, *Ornamenti*)[173]. Nekoliko opsežnih djela posvetio je Blacher pozornici: opere *Kneginja Tarakanova* (1941), *Die Flut* (1947), *Die Nachtschwalbe* (1947), balet-operu *Preussisches Märchen* (1952), *Rosamunde Floris* (1960). On je i autor baleta (*Harlekinade, Chiarina*, 1950, *Lysistrata*, 1950, *Hamlet*, 1950, *Der Mohr von Venedig*, 1955, *Demeter*, 1964, *Tristan und Isolda*, 1965). U područje oratorijske muzike pripadaju *Veliki inkvizitor* (1948, prema odlomku iz romana *Braća Karamazovi* F. Dostojevskog) i *Romeo i Julija* (1949). Blacher u operi ne razrađuje simfonijske elemente, već se vraća predvagnerijanskim vremenima i teži za oblikovanjem pretežno koncertantne opere. Ali je sklon i eksperimentiranju, o čemu svjedoči *Apstraktna opera br. 1* (1953), za koju je tekst napisao kompozitor Werner Egk. Autori su, prema Egkovim riječima, u prvom redu željeli oblikovati niz situacija tipičnih i bitnih za naše doba i naše doživljavanje. Takve situacije (naslovi su im *Strah, Ljubav, Bol, Bezuspješno pregovaranje, Panika*) nisu međusobno povezane nikakvom radnjom; tekst je »apstraktan«: pjevači pjevaju samo vokale ili besmislene slogove i kovanice.

[173] U tim klavirskim kompozicijama, kao i u nekim drugim djelima, primjenjuje Blacher prvi put načela tzv. promjenljive metrike, kojom pokušava ponovo uspostaviti jedinstvo iz-

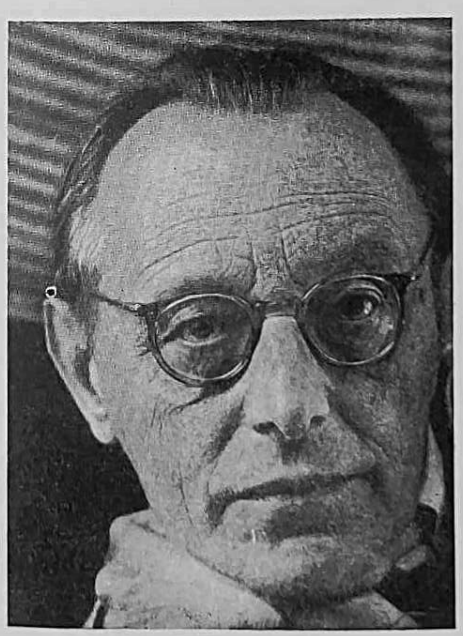
Karl Amadeus Hartmann (1905—1963) dugo je vremena stvarao u tihoj povučenosti jer je njegova umjetnost bila nepoželjna nacističkim vlastima, a njegov čvrst karakter beskompromisnog borca za vlastiti umjetnički ideal nije bio sklon ustupcima. Kad mu je po završetku drugog svjetskog rata napokon bila omogućena nesmetana djelatnost, Hartmann je neobično mnogo učinio za propagiranje suvremene muzike u svojoj domovini. Pod naslovom *Musica viva* osnovao je u Münchenu ustanovu za organiziranje redovitih sezonskih koncerata s djelima suvremenih kompozitora. Takve su ustanove istog imena bile kasnije utemeljene i u drugim njemačkim gradovima, a i izvan Njemačke. Prikazujući snažnu Hartmannovu stvaralačku ličnost, K. H. Wörner zamjećuje u njoj tri bitne komponente: izrazito slikarsku maštu, smisao za improvizaciju i očite, iskonske težnje k ekspresivnosti. Tim bi obilježjima trebalo dodati i Hartmannovu povremenu sklonost k polifonom konstruiranju koje mu pretežno služi za ostvarivanje zanimljivih kontrasta i uravnoteženosti. Te se značajke pojavljuju u međusobnom prožimanju, ali u pojedinim djelima ipak jedna od njih dominira nad ostalima. Kolorizam i ekspresija značajne su za Hartmannovo scensko djelo *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1949). Ta je komorna opera u isto vrijeme socijalna optužba i vizija jednog novog društvenog uređenja. Improvizirana rapsodičnost Hartmannova očituje se prije svega u *Komornom koncertu* za klarinet, gudački kvartet i gudački orkestar (1942) i u drugoj simfoniji. Osebujnost u prilaženju k rješavanju simfonijskog problema zamjećuje se općenito u umjetni-

među metra, ritma i takta koje se u muzici već odavna pokolebalo. Blacher podvrgava ritmički tok kompozicije unaprijed utvrđenom redoslijedu: niz brojaka u obliku lûka (od manjih prema većima i obrnuto), postavljen nad početne taktove, upućuje izvodioca u ritmičku strukturu djela. Kad je kompozitor iscrpio taj niz, počinje iznova, ispunjavajući ritmički okvir drugim tonovima. Tako npr. u br. 5 iz ciklusa *Ornamenti* (nastalog 1950) Blacher ispisuje na početku niz: 2, 3, 5, 8, 13, 8, 5, 3. Čitava se kompozicija odvija, dakle, u lukovima zadanih mjera (u osminkama): 2/8, 3/8, 5/8, 8/8, 13/8, 8/8, 5/3, 3/8. Za primjer evo početka prvog od Ornamenata, još sasvim jednostavnog:

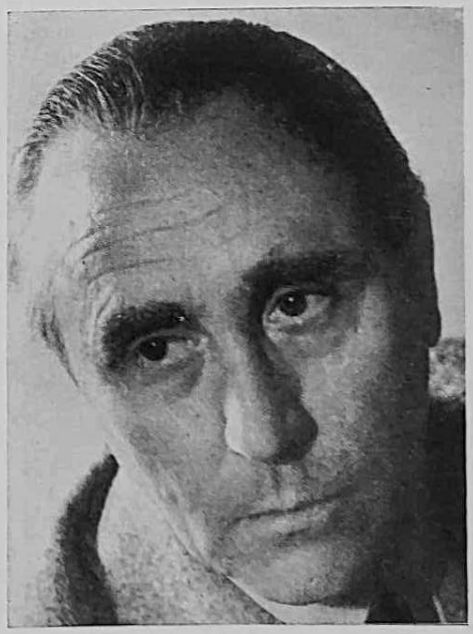


Paul Hindemith

Ernst Křenek

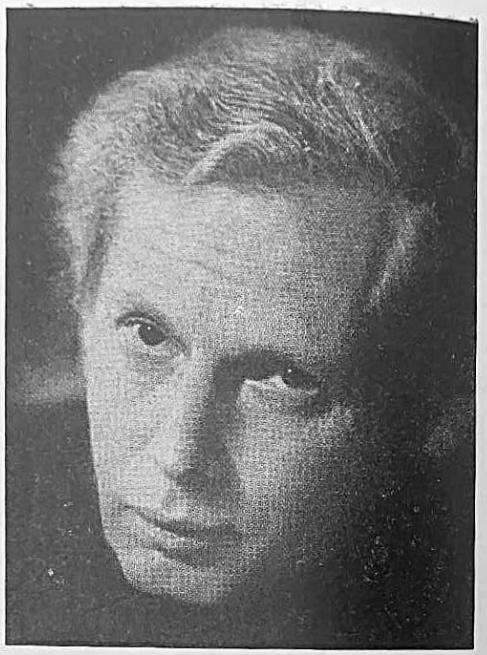


Carl Orff



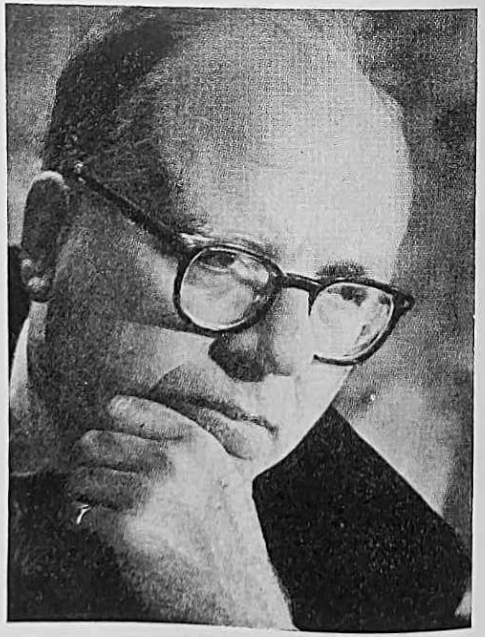
Werner Egk

Kurt Weill



Boris Blacher

Karl Amadeus Hartmann



Wolfgang Fortner

kovih osam simfonija. Tako je prva (1940) pisana za srednji ženski glas i orkestar (tačniji joj je naslov *Simfonijski fragment;* stihovi W. Whitmana), druga (izv. 1950), nevelika, ostavlja dojam jednoga jedinog stavka, u kojemu dominira polagani tempo, treća (1949) se sastoji od dva stavka, od kojih je prvi (s polaganim uvodom) razrađena fuga a drugi adagio, u četvrtoj (1947), napisanoj za gudački orkestar, ima rapsodičnosti i patetične ekspresivnosti, u njoj dva polagana stavka uokviruju srednji; peta simfonija nosi naziv *Symphonie concertante* (1950), pa već ta okolnost upućuje na to da autor u tom djelu izbjegava subjektivne ispovijesti i prepušta se muziciranju u kojemu ima neobaroknih crta (od gudačkih instrumenata autor je upotrijebio samo violončela i kontrabase; rogove je također izostavio). U šestoj simfoniji (1953) susrećemo dva stavka: prvi je vrlo opsežan adagio, a drugi *Toccata variata,* koja sadrži temu i dvije varijacije; svaka od varijacija, kao i tema, predstavlja cjelovitu, zaokruženu fugu. I osma simfonija (1963) sadržava dva stavka: *Cantilene* i *Dithyrambe,* u kojima je naglašena osnovna polarnost muzičkog iživljavanja u kontrastima pjesme i plesa. Od ostalih Hartmannovih kompozicija spomenimo simfonijsku uvertiru *Kina se bori,* koncert za klavir, duhače i udaraljke, *Concerto funebre* za violinu i gudače, *Žalobnu muziku* (*Musik der Trauer*) za gudački orkestar, tri gudačka kvarteta, kantatu *Lamento* za sopran i klavir, *Gesangs-Szene* za bariton i orkestar (1964).

Među plodnijim i darovitijim suvremenim njemačkim kompozitorima je i Wolfgang Fortner (1907). Veoma dobar tehničar i pedagog, on je težište rada postavio u orkestar ne zapuštajući ostala područja, osobito vokalno. Fortner je svojedobno usvojio neobarokna, pa atonalna obilježja, ali kasnije, od 1949, izgrađuje svoja djela na principima dodekafonije. U njegove orkestralne kompozicije pripadaju: simfonija (1947), violinski koncert (1945), koncerti za orgulje (čembalo) i gudački orkestar i za violončelo i orkestar (1956), *Mouvements* za klavir i orkestar (1954), fantazija na B-A-C-H za dva koncertantna klavira, devet solo-instrumenata i orkestar (1950), *Suita po motivima Sweelincka, Muzika za gudače* (I i II), *Impromptus* (1957); nadalje, napisao je tri gudačka kvarteta (1931—1949), gudački trio (1954), sonatu za violinu i klavir, sonatu za violončelo i klavir, a i za flautu i klavir, *Sedam elegija* za klavir, balet *Die weise Rose* (1950), pantomimu *Die Witwe von Ephesus* (1953), opere *Die Bluthochzeit* (1957, F. G. Lorca) i *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa* (1962, F. G. Lorca), školsku igru s pjevanjem *Cress ertrinkt* (1930), više kompozicija za solo-glas uz klavir i za zbor (kantate *Fragment Mariae,* 1928, *Grenzen der Menscheit,* 1931, *Chant de naissance,* 1959, zatim *Isaaks Opferung* za tri solo-pjevača i 40 solo-instrumenata, 1952, i *The Creation* za glas i orkestar, 1955).

Austrijanac Gottfried von Einem (1918), Blacherov učenik, svratio je na sebe pažnju međunarodne javnosti svojom operom *Dantonova smrt* koju je napisao prema istoimenom Büchnerovu kazališnom djelu (izvedena je 1947. na festivalu u Salzburgu). Suprotstavlja se simfoniziranju muzičke drame i primjeni lajtmotiva pa se približuje tipu muzičko-scenskog djela sa zatvorenim tačkama. Znatnija djela tog umjetnika, koji ponekad združuje motoriku jazza s neobaroknim smjernicama, jesu opere *Der Prozess* (1953, prema istoimenom romanu F. Kafke). *Die Ideen des März* (1963) i *Der Zerrissene* (1964), baleti *Prinzessin Turandot* (1944), *Das Rondo um das goldene Kalb* (1952), *Pas de Coeur* (1952), *Glück, Tod und Traum* (1954) i *Medusa*

(1957), zatim *Himna (An Goethe)* za alt, zbor i orkestar (1949), simfonija *Philadelphia, Simfonijske scene*, klavirski koncert (1956), serenada za dvostruki gudački orkestar, concerto za orkestar, capriccio za orkestar, *Dvostruki koncert* za klavir, violinu i orkestar, sonata za violinu i klavir (1950), dvije sonate za klavir, solo-pjesme.

Fortnerov učenik Hans Werner Henze (1926), neobično plodan, danas je nesumnjivo jedan od najuglednijih njemačkih kompozitora srednje generacije i jedan od onih kojih se djela u inozemstvu najviše izvode. Rano se pročuo u Darmstadtu, gdje mu je Leibowitz otkrio mogućnosti dodekafoničkog sustava. God. 1952. izvela se jedna od prvih serijelnih opera, Henzeov *Boulevard solitude*, prema moderniziranom romanu *Manon Lescaut* Abbé Prévosta, koji je svojedobno poslužio za libreto čuvenim opernim djelima Masseneta i Puccinija. U radnju ulaze nadrealistički elementi koje Henzeova muzika na poseban način ističe. God. 1953. Henze se nastanjuje u Italiji, nedaleko od Napulja, gdje upoznaje talijanski muzički folklor. Utjecaj mediteranskog duha nije ostao bez posljedica. Henze se udaljio od dodekafonije: nova opera *König Hirsch* (1956, prerađena 1962. i 1964. pod prevedenim naslovom *Il re Cervo*) potvrdila je to nesumnjivo, iako i u njoj ima još tragova serijelnog načina komponiranja, kojim će se Henze i kasnije služiti. Ali i u području dodekafonije i u području atonalne, odnosno modalne koncepcije, Henze je pokazao visoko tehničko majstorstvo i prirođen smisao za prikladno tonsko oblikovanje dramskih prizora. No Henze osjeća i sav razgranati život ritma i otuda njegova sklonost i k baletu, koji ga često privlači. Uz spomenute opere dao je Henze muzičkom kazalištu i ove: *Das Wundertheater* (1949, prema Cervantesu), *Der Prinz von Homburg* (1959, prema drami H. Kleista), vrlo uspjelu *Elegie für junge Liebende* (1961) i komičnu operu *Der junge Lord* (1965). Tipu radio-opere pripadaju *Ein Landarzt* (1951, po F. Kafki) i *Das Ende einer Welt* (1953). Henze je komponirao niz baleta: *Jack Pudding* (1951), *Labyrinth* (1951), *Rosa Silber* (1952), *Tancred und Canthylene* (1952), *Der Idiot* (1952, po Dostojevskom), *Die Schlafende Prinzessin* (1954), *Undine* (1957) i *Der Kaisers Nachtigall* (1959). Mnogostran, Henze je napisao veći broj orkestralnih djela, među njima pet simfonija (1947—1964), koncerte za violinu (1947), za klavir (1950), za violončelo, *Concerto per il Marigny* za klavir i komorni sastav (1956), *Ode an den Westwind* za violončelo i orkestar (1953), *Jeux de Tritons* za klavir i orkestar, *Antifone* (1962), *Tri ditiramba* i dr. Komornom području pripada gudački kvartet (1952), duhački kvintet (1953), violinska sonata (1947), klavirska sonata, *Six absences* za čembalo (1963). Henzeova su značajnija vokalna djela: *Pet napuljskih pjesama* za bariton i orkestar (1956), koje se često izvode, i *Nachtstücke und Arien* za sopran i orkestar (1957), zatim nadrealistička kantata *Apollo und Hyazinthus* za kontraalt, čembalo i osam instrumenata (1949), *Chor gefangener Trojer* (Goethe) za zbor i orkestar (1948), oratorij *Novae de infinito laudes* (1963), kantata *Being beauteous* za sopran, četiri violončela i harfu (1964), *Zborna fantazija 1964* za zbor i orkestar, *Ariosi* za sopran, violinu i orkestar (1964), *Cantata della fiaba estrema* za zbor i orkestar (1965).

Dobro poznat evropskoj i izvanevropskoj muzičkoj avangardi, Karlheinz Stockhausen (1928) učio je muziku u Kölnu, a zatim u Parizu kod O. Messiaena i D. Milhauda. Uz to je radio u pariškom studiju za konkretnu muziku pod vodstvom P. Schaeffera. Od 1953. stalni je suradnik studija za elektronsku muziku pri radio-stanici u Kölnu. Neobično je aktivan u propagiranju suvremene muzike u Darmstadtu, u Sjedinjenim Državama i u Kanadi, ističući se kao predavač i muzički pisac. Bitno drukčiji od Henzea, Stockhausen smjelo ide putovima koje su muzičkoj umjetnosti našeg vremena ukazale konkretna i elektronska muzika i aleatorička nastojanja. Dok je, s jedne strane, očitovao da se izvanredno snalazi u zakučastim rješenjima serijelnih kombinacija, tako već u svom prvom djelu *Kreuzspiel* za obou, basklarinet, klavir i udaraljke (1951), u spomenutom *Klavierstück XI* dao je primjer svog shvaćanja nove uloge interpreta u aleatorički koncipiranoj kompoziciji; u drugim je djelima nastojao pridonijeti obogaćenju elektronske i konkretne izražajnosti. Štaviše, pokušao je, prvi put uopće, s veoma osebujnim uspjehom, povezati elemente elektronske i konkretne muzike u djelu *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (1956). Riječ je o priči iz Starog zavjeta, prema kojoj je više mladića bilo bačeno u užarenu peć, ali ih je snaga vjere spasila i oni su iz peći izašli neozlijeđeni. U pripremanju toga djela, zaista neobičnih zvukovnih utisaka, nije sudjelovao zbor; dojam mnogoglasja postignut je specijalnom obradbom jednog jedinog glasa. Stockhausena ne privlači muzičko kazalište, a ne pokazuje ni interes za tradicionalne instrumentalne sastave, nosioce udomaćenih muzičkih oblika, kakvi su simfonija, koncert, kvartet, sonata. On gotovo za svako svoje djelo odabire uvijek nov, neuobičajen sastav, kojemu povjerava muzičku strukturu nepovezanu uz baštinjene forme. To će već naslovi pokazati: *Igra za orkestar* (1952), *Kontrapunkti* za deset instrumenata (1953), *Grupe* za tri orkestra (1955—1957), *Zeitmasse* za duhački kvintet (1955—1956), *Ciklus za jednog svirača udaraljki* (1959), *Kontakte* za elektronske zvukove, klavir i udaraljke (1959—1960), *Refrain za tri svirača* za klavir i udaraljke (1959), *Carré* za četiri orkestra i zborove (1959—1960), *Momente* za sopran, četiri zborne grupe i trinaest instrumenata (1962). Klaviru je posvetio ciklus od (dosad) jedanaest kompozicija (Klavierstücke I-XI, 1952—1961). Autor je i više elektronskih djela.

Osim spomenutih umjetnika na području suvremene zapadnonjemačke i austrijske muzike djeluje velik broj drugih, ali je malo onih kojima je pošlo za rukom prijeći svojim djelima granice domovine. Ne možemo ih sve ni spomenuti. Ograničit ćemo se stoga na one koji su i u samoj Njemačkoj, odnosno Austriji, već poznati i priznati. A i tih je priličan broj Podaci koje iznosimo bit će, nužno, informativni, poput tolikih u poglavljima koja se odnose na suvremenu evropsku i izvanevropsku muziku.

Iz generacije rođene osamdesetih godina istaklo se nekoliko kompozitora. Joseph Mathias Hauer (1883—1959), autor klavirskih kompozicija, popjevaka, orkestralnih djela (suita) i oratorija *Wandlungen*, poznat je prvenstveno kao utemeljitelj posebne 12-tonske teorije, koja nema dodirnih tačaka sa Schönbergovom; o toj teoriji objavio je i nekoliko spisa (*Vom Wesen des Musikalischen*, *Zwölftontechnik*). — Egon Wellesz (1885) morao je napustiti domovinu te je prešao u Englesku, gdje od 1938. predaje muzikologiju (Cambridge, Oxford). Wellesz je vrlo uvažen muzikolog; prije odlaska iz Beča predavao je na tamošnjem sveučilištu. On je jedan od malobrojnih današnjih specijalista za bizantsku muziku. Objavio je oveći broj rasprava i publikacija (*Arnold Schönberg*, 1921; *Byzantinische Musik*, 1927; *Die neue Instrumentation*, 1929; *Eastern elements in Western chants*, 1947; *A History of Byzantine Music*, 1949; *Die Musik der Byzantinischen Kirche*, 1959, i dr.). Kao kompozitora privlačila ga je tematika iz prošlosti starih naroda, o čemu svjedoče opere *Alkestis* (1924) i *Bahantkinje* (1931). Wellesz je napisao i druga muzičko-scenska djela, tako komornu operu *Šala, lukavost i osveta* (1928), operu *Incognita* (1951), plesnu igru *Žrtvovanje zarobljenika* i više baleta. Pisao je i instrumentalne kompozicije (pet simfonija, klavirski koncert, violinski koncert,

simfonijsku suitu *Prosperos Beschwörungen*, osam gudačkih kvarteta, oktet), kantate, popijevke (soneti E. Barret-Browningove za sopran i gudački sastav) i crkvena djela. Prošavši kroz utjecaje impresionizma i politonalnosti, ovaj umjetnik, u čijem stvaranju ima eklektičnih crta, prihvatio je najzad Schönbergovu dodekafoniju, ali je primjenjuje povremeno i djelomično. — U djelima što ih je ostavio Heinrich Kaminski (1886—1946) osjeća se ličnost mistika, filozofa; prožeta polifoničkim koncipiranjem, neobaroknom linearnošću ali i kasnoromantičkom zbijenošću afekata i strasti, muzika toga kompozitora ostaje opora i zakopčana. Kaminski je ostavio operu *Jurg Jenatsch*, simboličku scensku igru *Das Spiel vom König Aphelius* (1950), mnogo crkvenih kompozicija (moteta, psalama, magnificat), nekoliko djela za orgulje i više orkestralnih radova (concerto grosso, *Dorska muzika*). — Hermann Grabner (1886) ugledan je ne samo kao autor brojnih kompozicija (kantata, oratorija, orkestralnih i komornih djela) već i kao pisac mnogih teoretskih radova s područja harmonije, kontrapunkta, fuge, analize i muzičke estetike. Njega smatraju nastavljačem Regerovih nastojanja. — Rudi Stephan (1887—1915) umro je mlad, ali se među prvima pokušao osloboditi kasnoromantičke programne baštine. Svojim je kompozicijama već davao one osebujne, škrte naslove, u kojima se svjesno naglašava izbjegavanje bilo kakve povezanosti s izvanmuzičkim zbivanjima, tako na primjer: Muzika za orkestar (izv. 1918), *Muzika za sedam žičanih instrumenata* (tj. za harfu i šest gudača, 1912), *Muzika za violinu i orkestar*. Ostavio je i operu *Die ersten Menschen* (1920). — Austrijski kompozitor Ernst Toch (1887—1964), od 1934. u Sjedinjenim Državama, priklonio se nakon prvih djela, u kojima je očit Brahmsov utjecaj, novijim strujanjima. U njegovim kompozicijama posebno privlači ritmički element, ponekad bizaran i podesan za humorističke efekte. On je i muzički pisac. Njegova doktorska disertacija *Melodielehre* (1923), prevedena na nekoliko jezika, obiluje zanimljivim i dalekosežnim zapažanjima. God. 1948. objavio je u Americi *The Shaping Forces in Music*. Kao kompozitor napisao je velik broj djela s različitih područja: orkestralne kompozicije (četiri simfonije, 1950—1957; *Komediju u jednom stavku, Bunte Suite*, uvertiru *Pinocchio, Plesnu suitu*, violinski koncert za violončelo i orkestar, dva klavirska koncerta), klavirska djela (5×10 *etida, Burleske*, tri sonate), popijevke, muzičko-scenska djela (jednočinku *Die Prinzessin auf der Erbse*, 1927, operu *Der Fächer*, 1930), komorne radove (9 gudačkih kvarteta, više sonata) i veće vokalne kompozicije (*Kinesku flautu* za sopran i 14 solo-instrumenata, kantate).

Hans Gál (1890), od 1938. u Engleskoj, nije samo kompozitor već i muzikolog (doktorska teza: *Stilske značajke mladog Beethovena*, 1913). Komponirao je opere (*Die heilige Ente, Das Lied der Nacht, Der Zauberspiegel, Die beiden Klaas*), zborne radove, orkestralna djela (tri simfonije, concertino za violinu i gudački orkestar, *Improvizacije na irske melodije, Varijacije na temu »Lilliburlero«*, koncert za violinu i orkestar, *Baletnu suitu*), komorne radove i kantatu *De Profundis*. — Busonijev učenik Philipp Jarnach (1892), podrijetlom Španjolac, odgojen u Parizu i Zürichu ali čvrsto ukopčan u razvoj suvremene njemačke muzike, pretežno je instrumentalni kompozitor, o čemu svjedoče brojna komorna djela, orkestralne kompozicije (*Prolog za viteško igru*, predigra za *Prometeja*, jednostavačna *Sinfonia brevis, Igra jutarnjih zvukova, Predigra*) i klavirski radovi (sonata). Jarnach je dovršio Busonijevu operu *Doctor Faust*. — Bruno Stürmer (1892—1958), iako autor velikog broja instrumentalnih djela (komornih kompozicija za gudačke i duhačke sastave i orkestralnih djela: *Plesna suita* za komorni orkestar, *Burleskna muzika*, varijacije i fuga, koncert za gudački orkestar, *Vedra simfonija*, klavirski i violinski koncert, klavirske kompozicije), posvećivao je redovito mnogo pažnje vokalnom području te se istakao kao jedan od najuspješnijih suvremenih njemačkih kompozitora za zbor a cappella. Pisao je i vokalne kompozicije znatnijeg opsega, tipa oratorija i kantate, ali i pjesme uz klavir. Zanimljivo je njegovo djelo *Misa čovjeka stroja*. Napisao je i balet *Mačkina maska*. — Wilhelm Grosz (1894—1939) ostavio je više uspjelih popijevaka, opere *Achtung! Aufnahme!* i *Sganarell*, scensku muziku za nekoliko kazališnih djela i nekoliko orkestralnih kompozicija (*Simfonijske varijacije*). — Paul Höffer (1895—1949) ogledao se na mnogim područjima, pa u njegovoj ostavštini nalazimo opere (*Borgia, Der falsche Waldemar*), balete (*Tanz um Liebe und Tod*), oratorije (*Der reiche Tag, Vom edlen Leben, Mysterium Liebe*), dva klavirska koncerta, *Simfoniju velegrada*, simfoniju za duhače, mnogo komornih i klavirskih djela i više popjevaka. — Karl Marx (1897)

usmjeruje svoju kompozitorsku djelatnost ponajviše vokalnom području (nekoliko kantata, više zborova i popjevaka), ali je napisao i zapažena instrumentalna djela, među njima koncert za violinu i orkestar.

Naše je stoljeće dalo zapadnonjemačkoj i austrijskoj muzici nekoliko istaknutih kompozitora. Najznačajnijima smo već posvetili nekoliko redaka.

Hermann Reutter (1900) pokazao je u opsežnom nizu svojih dosadašnjih djela doista svestran umjetnički interes. Iz razdoblja eksperimentiranja s ekstremnim tekovinama muzičke tehnike ušao je kao zreo umjetnik u fazu sređenog stvaranja, sretno ujedinjujući težnje k razumljivom, pristupačnom muzičkom govoru i suvremena kompoziciona tehnička sredstva. Reutteru izvrsno polazi za rukom oblikovanje lirskih ugođaja, pa su mnoge njegove popijevke remek-djela suvremene njemačke solo-pjesme. Komponirao je opere (*Saul*, 1928, prerađ. 1948, *Der verlorene Sohn*, 1929, prerađ. 1952, *Dr. Johannes Faust*, 1936, prerađ. 1955, *Odysseus*, 1942, *Der Weg nach Freudenstadt*, 1948, *Don Juan und Faust*, 1950, *Die Witwe von Ephesus*, 1954, *Die Brücke von San Luis Rey*, 1954), balete (*Die Kirmes von Delft*, 1937, *Notturno Montmartre*, 1952), oratorij *Der grosse Kalender* (1933), više kantata (*Pandora*), *Mali rekvijem* za bas, violončelo i klavir, 1961, bogat niz popjevaka, također i u ciklusima (*Cornett Chr. Rilke*), uz klavir i uz orkestar (*Andalusiana* za sopran i orkestar, 1963), *Lirski koncert* za sopran, flautu, klavir, gudački orkestar i tri timpana, orkestralne kompozicije, među njima simfoniju za gudački orkestar, četiri klavirska koncerta, koncert za dva klavira i orkestar (1951), varijacije za klavir i orkestar (1952), *Capriccio, aria i finale* za klavir i orkestar, 1964, *Plesne varijacije*, koncert za violinu, violončelo i klavir s orkestrom, komorna djela i kompozicije za klavir (sonata, *Pasija u devet invencija*). — Ernst Pepping (1901) izraziti je neoklasični polifoničar. I on je prišao primjeni umjerenijih izražajnih sredstava nakon razdoblja obilježenog radikalnim prekidom s prošlošću. Pepping je osobito snažan u svojim zbornim kompozicijama većeg i manjeg opsega, a i u djelima za orgulje (dva koncerta, sonata, *Grosses Orgelbuch*, 3 sv.). S tim u vezi spomenimo crkvene zborne kompozicije (motete, mise, *Pasija po Mateju*, 1950, *Weihnachtgeschichte des Lucas*, 1959), a napisao je i mnoga vokalna djela svjetovnog karaktera (*Das Jahr*, 1941). Za orgulje je pisao uspjele koralne predigre, partite, fuge. Aktivan je i na području orkestralne, komorne i klavirske muzike, o čemu svjedoče tri simfonije (III — *Die Tageszeiten*, 1944), četiri koncerta za veće i manje instrumentalne sastave, *Orkestralne varijacije na Senflovu temu*, klavirski koncert (1951), dva gudačka kvarteta, četiri klavirske sonate i dr. Plod njegove nastavničke djelatnosti je priručnik *Der Polyphone Satz* (2 sv., 1942—1957). — Hanns Jelinek (1901) prošao je razvojni put od kasne romantike preko neobaroka i jazza do dodekafonije, kojoj je u Austriji najznatniji teoretičar (*Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 2 sv., 1952—1958). Komponirao je, među ostalim, šest simfonija (1930—1953), passacagliu s fugom za osam instrumenata, varijacije s fugom za orkestar, *Musik in Jazz* za orkestar, concertino za gudački kvartet i gudački orkestar (1951), concertino za gudače, fantaziju za klarinet, klavir i orkestar (1951), dva gudačka kvarteta, zbirku kompozicija za klavir i za komorne sastave pod nazivom *Das Zwölftonwerk*, *Vier Strukturen* za klavir (1953), vokalna djela (kantate), muziku za film. Njegova zbirka klavirskih kompozicija *Zwölftonfibel* (12 sv., 1953—1954) veoma je podesna za proučavanje raznovrsnih mogućnosti što ih pruža dodekafonički slog. — Poput Jelineka, i Hans Erich Apostel (1901) pripada među austrijske dodekafoničare. Napisao je klavirski koncert, *Rondo ritmico* za orkestar, *Varijacije na Haydnovu temu* (za orkestar), ciklus *Kubiniana*, *Sonata ritmica*, suita *Concise* (sve za klavir), gudački kvartet, *Šest epigrama* za gudački kvartet, sonatu za violončelo i klavir (1963), duhački kvartet, *Pet bagatela* za flautu, klarinet i fagot, više ciklusa popjevaka, *Odu* za alt i orkestar (1963) i dr. — Plodni Günter Raphael (1903—1960) pretežno je komorni kompozitor (klavirska sonata, pet gudačkih kvarteta, klavirski kvintet, kvintet s klarinetom, klavirski trio, dvije violinske sonate, sonata za violončelo, duhački kvartet itd.); dao je i nekoliko orkestralnih djela (suitu po Smetaninim temama, sinfoniettu, pet simfonija, varijacije, suitu po Regerovim temama, *Sinfoniju breve*, suitu *Jabonah* po mongolskim napjevima, concertino za saksofon i orkestar, dva violinska koncerta, koncert za orgulje i orkestar, studiju *Zoologica*), zatim kompozicije za orgulje, veće zborne radove (više kantata, oratorij *Von der grossen Weisheit*, 1956, Te Deum, requiem) i popijevke. — Richard Mohaupt (1904—1957), dugo nastanjen u New Yorku, napisao je opere *Bremer Stadtmusikanten* (1944), *Double-Trouble* (1954) i *Der grüne Kakadu* (1956),

uspjeli balet *Die Gaunerstreiche der Courasche* (1935) i druga djela baletno-pantomimskog karaktera, zatim nekoliko orkestralnih kompozicija (*Stadtpfeifermusik* za orkestar, prema Dürerovoj slici, orkestralni koncert na teme sovjetskih vojničkih pjesama), klavirski koncert, violinski koncert, simfoniju, suitu *Lysistrata*, dramatsku kantatu *Das goldene Byzanz* (1954). — Theodor Berger (1905), jedan od znatnijih predstavnika suvremene austrijske muzike, autor je ovećeg broja orkestralnih djela (*Rondino giocoso, Legende vom Prinzen Eugen, Malinconia, Elemente, Balada*, 1950, concerto grosso, 1950. *Rondo ostinato* za duhače i udaraljke, 1950, *Motto*, 1951, *Concerto manuale*, 1951, *Chronique symphonique*, 1953, *La Parola*, 1956, capriccio, *Impresije*); napisao je i balet *Homerische Sinfonie*. — Operni dirigent Winfried Zillig (1905—1963) služi se individualnom dodekafoničkom i serijelnom tehnikom. Više je radova napisao za muzičko kazalište, najneposrednije djeluje u svojim solo-pjesmama uz klavir i uz orkestar. Zillig je autor opernih djela *Rosse* (1832, jednočinka), *Das Opfer* (1937, izv. 1957), *Die Windsbraut* (1940), opere oratorija *Troilus und Cressida* (1949), televizijske opere *Bauernpassion* (1955), radio-opere *Die Verlobung in St. Domingo* (1956), jednočinke *Das Verlöbnis* (1963); napisao je, nadalje, *Plesnu simfoniju* (1938, izv. 1959), violinski koncert (1955), koncert za violončelo i duhački orkestar (1934—1952), četiri serenade za razne komorne sastave, dva gudačka kvarteta, vokalna djela (cikluse solo-pjesama). Zillig je napisao i zanimljive knjige *Variationen über neue Musik* (1959) i *Die neue Musiklinien und Porträts* (1963). — Dukasov učenik Will Eisenmann (1906) boravi u Švicarskoj; djeluje na području vokalne pedagogije s osobitim obzirom na problematiku suvremene opere. U njegova brojna djela pripadaju orkestralne kompozicije *Musique en forme de spirale, Die Stadt, Sieben Bilder von V. van Gogh*, simfonija za gudački orkestar, koncert za saksofon, koncert za violinu, komorna (*Mouvements* za alt, saksofon i klavir, *Muzika* za flautu i tri gudača) i klavirska djela (*Konstellation*), vokalne kompozicije većeg opsega (dramska scena *Alkestis* za sopran i orkestar, kantata *Die Klage Hiobs*), brojne popijevke (uspjeli ciklusi *Gitanjali* na Tagorine tekstove, *Rubaiyat* na stihove Omara Khayyama, *Teppich des Lebens* i dr.), pantomima-oratorij *Beth-Sabe* (1936), opere (*Der König der dunklen Kammer*, 1935, *Leonce und Leona*, 1950) i baleti *Das andere Ufer* (1941) i *Die kleine Seejungfrau* (1957). — Dodekafoničar Günter Bialas (1907) napisao je niz koncerata za razne instrumente, *Malu simfoniju, Preisungen* za orkestar (1964), komorna djela (dva gudačka kvarteta), više kantata i djelo *Im Anfang* (o stvaranju svijeta) za sole i zbor uz meditacije orgulja (1961). — Plodni Karl Höller (1907) napisao je velik broj instrumentalnih kompozicija, tako komorna djela najrazličitijih vrsta (među njima šest gudačkih kvarteta i sedam violinskih sonata), simfoniju (1951), orkestralne varijacije na temu J. P. Sweelincka, dva koncerta za violončelo i orkestar, komorni koncert za čembalo i mali orkestar, violinski koncert, *Tessiner Klavierbuch*. — Kurt Hessenberg (1908) započeo je kao pristaša neobaroknog pravca, a kasnije se približio elementima kasne romantike. Najuspjelija su mu djela s vokalnog područja. Dao je tri simfonije, više koncerata i suita za orkestar, četiri gudačka kvarteta, sonate za različite sastave, kompozicije za orgulje, niz kantata. — Philipp Mohler (1908) postigao je veliku popularnost zbornim kompozicijama. Bavi se i instrumentalnom muzikom (klavirski soncert, 1937, *Heitere Ouvertüre*, 1945, komorna djela, kompozicije za orgulje). — Veoma nadareni ali rano preminuli Hugo Distler (1908—1942),vrstan orguljaš i pedagog, istakao se snažnim zbornim kompozicijama, prvenstveno crkvenog karaktera, i djelima za orgulje. — Daroviti Alfred Uhl (1909), Austrijanac, ukusno primjenjuje tekovine suvremene muzičke tehnike ne upadajući u krajnosti. Autor je orkestralnih djela (*Koncertantne simfonije* za klarinet i orkestar, 1943, koncerta za gudački orkestar, concertina za violinu i 22 duhačka instrumenta), komornih kompozicija (gudačkog kvarteta, duhačkog okteta *Eine vergnügliche Musik*), oratorijske drame *Gilgamesch* (1956), koju smatraju njegovim najuspjelijim djelom, baleta-opere *Katzenmusik* (1957), kriminalističke komedije *Der mysteriöse Herr X* (1964), baleta *Rondeau* (prema Molièreu), vedre kantate *Wer einsam ist, der hat es gut* (1961). — Harald Genzmer (1909), izraziti instrumentalni kompozitor, jedan je od razmjerno rijetkih koji pišu za trautonium, suvremeni električni instrument. Komponirao je dvije simfonije (1957—1958), sinfoniettu za gudače (1955), mnogo koncertantne muzike (za trautonium, violinu, violončelo, klavir, flautu, obou), velik broj komornih radova, djela za klavir (dvije sonate, sonatu za dva klavira), djela za orgulje i više vokalnih kompozicija (kantatu *Jiménez*, 1963). — Hans Vogt (1911) piše u okvirima proširene tonalnosti, s težištem na profinjenosti zvuka. Napisao je simfoniju (1939),

četiri klavirska koncerta (1931—1956), tri gudačka kvarteta, klavirsku sonatu, sonatu za violončelo i klavir, oratorijsku operu *Die Stadt hinter dem Strom* (1953), scensko djelo *Athenerkomödie* (1964), oratorij *Historie der Verkündung* (1956), *Fabeln des Äsop* za zbor i mali instrumentalni sastav (1959). — Instrumentalnom području posvetio je većinu svojih djela i Helmut Degen (1911), autor velikog broja koncertantnih kompozicija, triju simfonija, mnogih komornih djela (dvaju gudačkih kvarteta, noneta), djela za klavir (četiriju sonata, 30 koncertnih etida), komorne opere *Die Konferenz der Tiere* (1950), baleta *Der flandrische Narr* (1941), scenskog oratorija *Suto* (1947—1952), kantate *Wenn der Bauer Hochzeit macht* itd. — Austrijski kompozitor i klarinetist Friedrich Wildgans (1913—1965) prošao je kroz utjecaje Hindemitha i Stravinskog i zaustavio se na dodekafoničkim principima. Među njegova djela pripadaju *Sinfonia austriaca, Mala simfonija*, dva koncerta za klarinet i orkestar (1933. i 1949), komorne kompozicije (trio za flautu, klarinet i fagot), opera *Baum der Erkenntniss* (1935), kantate, zborovi, solo-pjesme. Bavi se i muzičkom publicistikom (*Entwicklung der Musik in Oesterreich im 20. Jahrhundert*, 1950, i dr.). — Austrijski orguljaš i pijanist Robert Schollum (1913) piše orkestralne kompozicije (simfonija, sonata, serenada, klavirski koncert, violinski koncert, koncert za violončelo, concerto grosso za klarinet i orkestar), komorne radove (više sonata, među njima za violinu i za klarinet uz klavir, oktet u osam skica), scenska djela (komornu operu *Nacht der Verwandlung*, 1952, balet *Das Leben* u obliku teme s varijacijama za jednu plesačicu i sedam instrumenata, 1954), vokalne kompozicije. — Na elementima barokne muzike, koju združuje sa suvremenim izražajnim sredstvima, u punoj tehničkoj zrelosti i lakoći muziciranja stvara Cesar Bresgen (1913), među čija brojna djela pripadaju muzičko-scenski radovi *Dornröschen* (1939), *Das Urteil des Paris* (1943), *Paracelsus* (1943), *Die schlaue Müllerin* (1943), baleti *Dyll, der Narr* (1950) i *Das verlorene Gewissen* (1962), omladinske opere *Der Igel als Bräutigam* (1949) i *Brüderlein Hund* (1954), scenski oratorij *Do frayg amors* (1952), orkestralne kompozicije (*Simfonijska suita*, concerto grosso, *Simfonijski koncert, Jagdkonzert* za violinu i orkestar, klavirski koncert, divertimento za fagot i orkestar), sedam sonata za različite komorne sastave, gudački kvartet, *Totentanz* za dva klavira (prema Holbeinovoj slici), više ciklusa popjevaka, kantata i dr. — Karl Schiske (1916) ide u red istaknutijih suvremenih austrijskih kompozitora. Pristaša je neoklasičnog smjera, a u novije vrijeme piše i u dodekafoničkoj tehnici. Vrlo je vješt polifoničar. Napisao je značajan oratorij *Vom Tode* (1948), pet simfonija (1941—1962), violinski koncert, klavirski koncert, koncert za gudački orkestar, *Tanzrondo* za orkestar, *Komorni koncert* za sedam duhačkih instrumenata i gudače, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, violinsku sonatu, tokatu i druga djela za orgulje, klavirske kompozicije (sonatu, sonatu za četiri ruke, Plesnu suitu, Varijacije i dvostruku fugu), *Candadu* za sopran, zbor i orkestar (1956), više popjevaka. — Bernd Alois Zimmermann (1918) prošao je u natraganju za vlastitim izrazom širok evolutivni put na kojemu se dotakao svih nastojanja što su se u evropskoj suvremenoj muzici pojavila od drugog svjetskog rata do danas. U vazda budnoj umjetničkoj znatiželji nije mimoišao ni serijelnost, ni punktualizam, ni aleatoriku. U bogat spisak njegovih kompozicija pripadaju jednostavačna simfonija (1950), koncert za gudače (1948), koncert za violinu (1950), koncerti za obou (1952) i za violončelo (1953), oba uz mali orkestar, *Dialoge* za dva klavira i orkestar (1960), *Antiphonen* za violu i mali orkestar (1962), *Giostra genovese* za orkestar (1963), gudački kvartet, više sonata, klavirska djela (*Enchiridion, Metamorphosen, Konfigurationen, Perspektiven* za dva klavira, *Monologe* za dva klavira, 1964), opere *Volpone* (1957) i *Die Soldaten* (1959, izv. 1965), baleti *Kontraste* (1954), *Alagoana* (1955), *Presence, ballet blanc* za recitatora i klavirski trio (1961), burleskna kantata *Lob der Torheit* (1948) i dr. — Kompozitor i muzikolog Hans Ulrich Engelmann (1918), blizak krugu oko Darmstadta, služi se elementima dodekafonije a ponekad i jazza. Napisao je radio-opere *Doktor Fausts Höllenfahrt* (1951, izv. 1963) i *Die Mauer* (1954), operu *Der verlorene Schatten*, zatim balete *Der goldene Topf* i nadrealistički *Noche de luna* (1963), orkestralna djela (koncert za violončelo i orkestar, *Polifonica*, 1957, *Cadenza* za klavir i magnetofonsku vrpcu, *Trias* za klavir, orkestar i magnetofonsku vrpcu), gudački kvartet, klavirsku sonatu, nekoliko kantata.

Zapadnonjemački i austrijski kompozitori rođeni iza 1920. počeli su se u javnom muzičkom životu afirmirati poslije drugog svjetskog rata. Dvojicu najpoznatijih među njima, H. W. Henzea i K. Stockhausena, već smo spomenuli. O ostalima evo nekoliko informativnih redaka.

Brzu popularnost stekao je Johannes Driesler (1921) nizom oratorija (*Gaudia mundana*, 1952, *Darum seid getröst*, 1954), među kojima je najuspjeliji *Dein Reich komme* (1950). Uz oratorije napisao je i nekoliko kantata, zbornu simfoniju *Ikarus* (1965), operu *Claudia amata* (1951), opernu priču *Prinzessin Hochmut* (1952) i više instrumentalnih kompozicija (klavirski koncert, 1953, koncert za gudački trio i komorni orkestar, 1955, sonate za orgulje, tokatu i himnu za orgulje, komorna djela). Drieslerova veoma bogata polifonija često je obojena politonalnošću. — Austrijski kompozitor Gerhard Wimberger (1923) pokazuje znatne sklonosti za muzičko-scensko oblikovanje, osobito komičnih obilježja (opere *Schaubudengeschichte*, 1954, *La battaglia* ili *Der rote Federbusch*, 1960, i *Dame Kobold*, 1964, baleti *Der Handschuh*, 1955, *König für einen Tag* i *Hero und Leander* 1963). Bavi se i orkestralnom muzikom (koncert za klavir i 15 gudača, 1955, *Loga-Rhythmen*, 1956, *Figuren und Phantasien*, 1957, *Partita giocosa*, 1962, *Stories* za duhačke instrumente i udaraljke, 1962) i vokalnim oblicima (kantate, solo-pjesme). — Anton Heiller (1923), također Austrijanac, piše ponajviše u okvirima crkvene muzike i muzike za orgulje. Radovi mu se odlikuju polifonom razrađenošću. Dao je i omanji broj instrumentalnih djela (*Komorna simfonija*). — Blacherov učenik Heimo Erbse (1924) izražava se pretežno u granicama instrumentalne muzike. Napisao je, među ostalim, orkestralna djela *Sinfonietta giocosa* (1956), capriccio za klavir, udaraljke i gudače (1952), *Pavimento* (1961), a na komornom području pet gudačkih kvarteta, *Musik für 9 Musikanten* i dr. — Izrazitija je individualnost Giselher Klebe (1925), neko vrijeme također Blacherov đak, pristaša avangardnih pokušaja. Vrlo se spretno služi serijelnim sistemom a proučava i mogućnosti što ih pruža elektronska muzika. Napisao je nekoliko opera (*Die Räuber*, prema F. Schilleru, 1957, *Die tödlichen Wünsche*, prema Balzacovu romanu *La peau de chagrin*, 1958, jednočinku *Die Ermordung Cäsars*, prema W. Shakespeareu, uz primjenu elektronskih zvukova, 1959, *Alkmene*, 1961, *Figaro lässt sich scheiden*, 1963) i baleta (*Pas de trois*, 1951, *Signale*, 1955, *Fleurenville*, 1956, *Menagerie*, 1958). Komponirao je, nadalje, dvije simfonije (prva je napisana za 42 gudačka instrumenta, 1951), *Die Zwitschermaschine*, metamorfoza na istoimenu sliku P. Kleea za orkestar (1950), koncert za violončelo i orkestar (1957), koncert za violinu, violončelo i orkestar (1954), *Scenu* za četiri violine, gudače i klavir, *Sedam bagatela* za orkestar, gudački kvartet (1950), duhački kvintet (1948), violinsku sonatu, sonatu za dva klavira, dramatski prizor *Raskolnikows Traum* za sopran, klarinet i orkestar (1956), *Stabat Mater* za sole, zbor i orkestar (1964), i druga vokalna djela. — Iz Austrije potječe Friedrich Cerha (1926), autor djela s avangardnog austrijskog krila (*Spiegel* I-V za orkestar, *Mouvements* za specijalni orkestar, 1960—1961, *Relazioni fragili* za čembalo i komorni orkestar, 1962, *Enjambements* za instrumentalni sastav, *Intersecazioni* za violinu i orkestar, *Formations et solutions*, solo-pjesme). — Ekstremnim nastojanjima blizak je i pijanist Hans Otte (1926). Komponirao je, među ostalim, balet *Daidalos, Alpha-Omega* za dva plesača, orgulje, 12 glasova i instrumentalni sastav (1962), *Ensemble* za 17 gudača, *Momente* za orkestar (1960), *Realisationen* za klavir i orkestar (1958), *Folie et sens* (pet strukturalnih kompozicija za klavirski trio), *Dromenon* za tri klavira (1960), *Tropismen* (I za klavir, 1960, II za instrumentalni sastav), *Interplay 1963* za dva pijanista. — Među djela što ih je napisao Austrijanac Paul Angerer (1927) pripadaju koncerti za flautu i orkestar, za violu i orkestar i koncert za 12 instrumenata, duhački kvintet, *Gloriatio* za kontrabas i komorni orkestar, nekoliko oratorija (*Narrenoratorium, Trost der Philosophie*). — Operni dirigent Michael Gielen (1927), autor *Varijacija za 40 instrumenata*, Muzike za gudače, klavir, timpane, pozaunu i bariton, zatim zbornih kompozicija, djeluje od 1960. u Stockholmu. — Znatan uspjeh postigao je Wilhelm Killmayer (1927) pjevanim baletom *La Buffonata* (1961). Ne eksperimentira, već se služi pretežno umjerenijim sredstvima suvremene muzičke tehnike. Među ostala njegova djela pripadaju opera-balet *La tragedia di Orfeo* (1961) i lakrdija *Yolimba oder die Grenzen der Magie* (1964), nadalje, klavirski koncert (1956), koncert za trublju i orkestar, kantate i druge vokalne kompozicije.

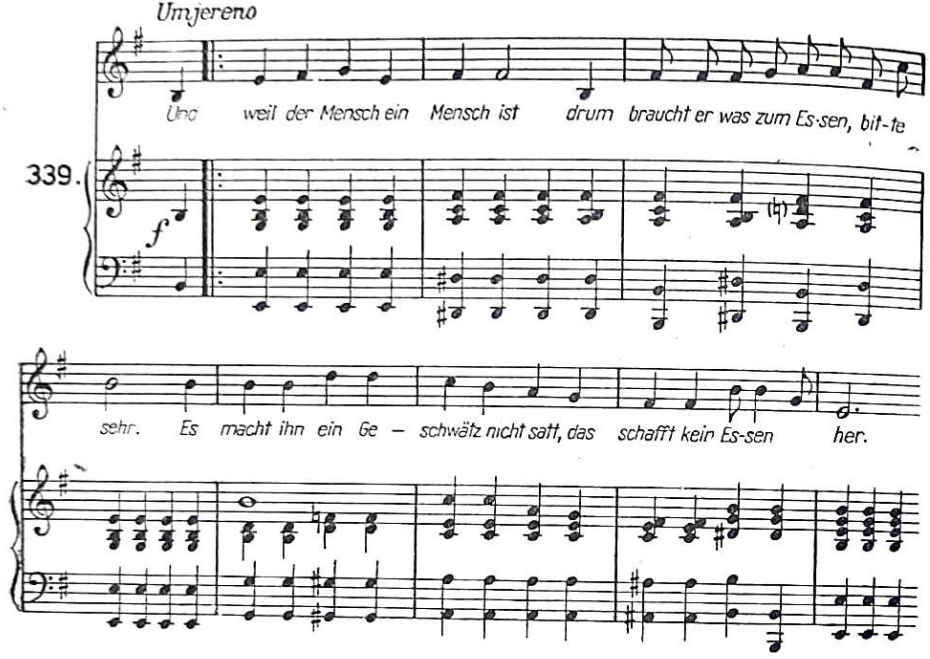
Generaciji rođenoj tridesetih godina pripadaju Werner Heider (1931; *Konflikte* za orkestar, *Modi* za klavir, *Glimpses of Night* za sopran, klavir, mali orkestar i udaraljke, balet *Modelle*), Dieter Schönbach (1931; *Pour Varsovie* za orkestar, *Entrée* za orkestar, 1964, *Ritornelle* za orkestar, *Hoquetus* za duhački oktet, 1964, gudački kvartet, koncert za sopran i orkestar *Come Santo Francesco, Lyrische Gesänge* za mezzosopran i dva klavira), Austrijanac Kurt Schwertsik

(1935; gudački kvartet, trio za violinu, rog i klavir, *Lebesträume*, 1961—1963, izrađene na osnovi muzičkih kolaža i montaža), daroviti pijanist Aribert Reimann (1936; klavirski koncert, 1962, *Canzoni e ricercari* za flautu, violu i violončelo, 1961, *Dijalog za orgulje*, 1963, klavirska sonata, 1958, opera *Traumspiel*, 1964, balet *Stoffreste, Ein Totentanz* za bariton i komorni orkestar, 1961, *Lieder auf der Flucht* za sole, zbor i orkestar) i Stockhausenov učenik Michael von Biel (1937).

Od ostalih neka budu spomenuti Jürg Baur, autor orkestralnih djela (*Sinfonia montana*, klavirski koncert, koncert za obou i orkestar, Tri fantazije za čembalo i udaraljke, concertino za flautu, obou, klavir, gudače i timpane, koncert za gudače, vizije *Romeo i Julija*, 1963), violinske sonate (1964), baleta *Piccolo mondo* (1963), Erhard Karkoschka (*Bewegungsstrukturen* za dva klavira, 1961, *Koordinaten* za glas i gudački kvartet, *Konstelacije* za sopran i mali instrumentalni sastav, 1962), Friedrich Voss (simfonija, violinski koncert, 1963, *Concerto da camera, Tragična uvertira*, 1962, balet *Die Nachtigall und die Rose*, 1962), Austrijanac Helmut Eder (violinski koncert, 1963, *Concerto a dodici* za gudače, 1963, *Concerto semiserio* za dva klavira, duhački kvintet, *Ottetto breve*), Günther Becker (*Diaglyphen* za komorni sastav, *Duplum* za flautu i gitaru, *Game for nine*, 1964), Waldram Hollfelder (koncerti za orgulje, za čembalo, za violu, za flautu, za obou, balet *Der junge König*, 1963, *Johannespassion*, kantate, zborna djela, solo pjesme), Klaus Hashagen (*Pergiton* za gitaru i udaraljke, *Dankgesang Davids* za zbor i tonsku vrpcu), Friedhelm Döhl (četiri klavirske sonate, *Okulapis, Refreni* za flautu i klavir).

Prilično su brojni i kompozitori koji djeluju u Njemačkoj Demokratskoj Republici, ali nijedan od njih nije u međunarodnoj muzičkoj javnosti stekao ugled kakav uživaju Hindemith, Křenek, Weill, Orff. Egk, Henze i još poneki među zapadnonjemačkim kompozitorima. Kako je već rečeno, u Istočnoj Njemačkoj piše se mnogo umjerenije, ne eksperimentira se u traženju novih putova uz cijenu upadanja u jalovi formalizam. Kompozitori su bliži životu; u svojim djelima ne mimoilaze probleme društvene svakidašnjice, već ih čine i objektom svojih umjetničkih preokupacija.

Jedan od najpopularnijih muzičara iz tog dijela Njemačke svakako je Hanns Eisler (1898—1962), umjetnik koji je zarana pristao uz naprednu političku i društvenu ideologiju i angažirao se u propagiranju muzičke umjetnosti u radničkom pokretu. Višegodišnji suradnik Bertolta Brechta, morao je 1938. emigrirati iz Njemačke a kasnije i iz Evrope. Od 1938. živio je u Sjedinjenim Državama, a kad je, nakon drugog svjetskog rata, postao i tamo nepoželjan zbog svojih izrazito marksističkih gledišta, vratio se 1948. u Evropu. U Berlinu je od 1950. predavao u majstorskoj klasi za kompoziciju na Njemačkoj akademiji umjetnosti i bio jedan od najistaknutijih rukovodilaca muzičkog života u Istočnoj Njemačkoj. On je autor himne Njemačke Demokratske Republike. U svojim djelima često je tražio načina kako da jednostavnom melodijom približi revolucionarne tekovine radnicima i ljudima naprednih shvaćanja. Nastale su tako njegove brojne masovne pjesme, među kojima je jedna od najpoznatijih čuvena »Pjesma Jedinstvenog fronta« na stihove B. Brechta. Nekoliko taktova pokazat će tip Eislerove melodike namijenjene širokim slojevima boraca za osnovna ljudska prava (v. primjer br. 339). Ali to je samo jedan vid Eislerova stvaranja. Brojne njegove kompozicije pisane su mnogo složenijim i nepristupačnijim jezikom. Svojedobno je, naime, i on potpao pod utjecaj Schönbergove dodekafonije, koju je oko 1945. napustio. Među Eislerova djela pripadaju, osim masovnih i solo-pjesama, još i zborne kompozicije, kantate (*Die Massnahme, Kantate auf den Tod Lenins*, 1937, *Deutsche Sinfonie*, 1937, dr.), opera *Goliath*, scenska muzika za više



kazališnih djela (osobito Brechtovih), orkestralne kompozicije (šest suita, *Mala simfonija, Komorna simfonija, Predigra veseloj igri*), komorni radovi (gudački kvartet, dva noneta, dva septeta, violinska sonata), brojne kompozicije za klavir (tri sonate).

Max Butting (1888), također nepoželjan nacistima, morao je stvarati povučeno i čekati oslobođenje domovine. Umjereno suvremen, bavi se pretežno instrumentalnom muzikom, kojoj unatoč odmaklim godinama neprekidno daje nove priloge. Njegovih deset simfonija (1922—1963) svrstavaju ga u red najznačajnijih simfoničara Njemačke Demokratske Republike. Napisao je uz to sinfoniettu (1960), koncert za flautu, devet gudačkih kvarteta, gudački trio, duhački kvintet, oktet *La serenata gentile*, klavirsku sonatu, operu *Plautus im Nonnenkloster*, više kantata (ciklus *Nach dem Krieg*, 1948). — Jedan je od najdarovitijih istočnonjemačkih muzičara Paul Dessau (1894), koji je, poput Eislera, 1933. morao emigrirati, najprije u Pariz a zatim u Sjedinjene Američke Države, gdje je živio od 1939. do 1948, kad se vratio u Berlin. Njegov veliki uspjeh je opera *Die Verurteilung des Lukullus* (1949), u kojoj osuđuje tiraniju, nasilje i bezdušnost militarizma. Napisao je, nadalje, operu *Giuditta* (1912), scenski oratorij *Hagada* (1936), *Zukunftsballett* za 13 instrumenata i zbor (1950), mnogo scenske muzike, osobito za Brechtova djela, zborove, kantate, *Deutsches Miserere* za sole, zbor, trautonium i orkestar (uz projekcije), prema tekstu B. Brechta (1945), dvije simfonije (I 1926, II 1934, dovršena 1962), orkestralnu suitu *Arbeit* (1935), divertimento za orkestar (1964), pet gudačkih kvarteta, dvije klavirske sonate i dr. — Rudolf Wagner-Régeny (1903) ponekad je u svojim djelima primjenjivao i dodekafonička načela. Ali njegov je muzički govor pretežno jednostavan, s ukusnim polifoničkim kontrastima i apartnošću instrumentacije. Težište je njegova stvaranja u muzičkom kazalištu, kojemu je dao opere *Moschopulos* (1928), *Der nackte König* (1928), *Des Kaisers neue Kleider* (1928), *Sganarelle* (1929), *Die Fabel vom seligen Schlächtermeister* (1931—1932; sva su navedena djela kraći operni radovi), *Der Günstling* (1935), *Die Bürger von Calais* (1939), *Johanna Balk* (1941), *Persische Episode* (1951, 1963. prerađena kao *Persische Spässe*), *Prometheus* (1959), i *Das Bergwerk zu Falun* (1961), nadalje, balete *Moritat* (1929), *Der zerbrochene Krug* (1937) i *Tristan* (1958). Wagner-Régeny je i autor instrumentalnih djela (klavirski koncert, 1936, gudački kvartet, gudački trio, dvije klavirske sonate) i većih i manjih vokalnih kompozicija (*Genesis*, kantata *An meine Landsleute*, 1955, na tekst B. Brechta). — Fidelio Finke (1891), podrijetlom sudetski Nijemac, učenik V. Nováka na praškom konzervatoriju, razvijao se pod različitim utjecajima (Reger, Schönberg, Hindemith), stekao veliko tehničko znanje i pokazao mnogostranost u kojoj se ističe sklonost za oblikovanje groteskних i mističkih ugođaja. Komponirao je opere *Die versunkene Glocke* (1916—1918), *Die Jakobsfahrt* (1935), *Der schlagfertige Liebhaber* (1953), *Der Zauberfisch* (1959), veći broj solo-pjesama i zborova, djela za orkestar (simfonija *Pan*, 1919, klavirski koncert, 1930, koncert za orkestar, 1931, osam suita, za razne sastave, divertimento za komorni orkestar, 1964), komorne kompozicije (pet gudačkih kvarteta 1914—1964, klavirski trio, duhački kvintet, više sonata za razne instrumente), djela za klavir i orgulje. — Nakon svoje najuspjelije opere *Enoch Arden* (1936) kojoj je prethodila *Madame Liselotte* (1933), napisao je Ottmar Gerster (1897) i nekoliko drugih (*Die Hexe von Passau*, 1941, *Das verzauberte Ich*, 1949, *Der fröhliche Sünder*, 1963), zatim balet *Der ewige Kreis*, 1938, više kantata, među kojima se posebno ističe *Eisenhüttenkombinat Ost* (1952), *Türingijsku simfoniju* (1953), jedno od najljepših djela suvremene njemačke muzike, u kojemu kompozitor daje muzičku panoramu toga kraja, od seljačkih ratova do danas, *Dresdensku suitu*, klavirski koncert (1955), koncert za violončelo i orkestar, dva gudačka kvarteta, sonatu za violu i klavir, klavirske kompozicije, zborove, solo-pjesme i dr. — Leo Spies (1899—1965) rano se povezao s krugom naprednih muzičara oko H. Eislera i surađivao s radničkim zborovima. Dulje je vremena bio operni dirigent raznih njemačkih pozornica. Napisao je niz baleta (*Apollo und Daphne*, 1936, *Don Quijote*, 1944, *Die Liebenden von Verona*, 1944), kantata (*Kinder der Welt*, 1954, *Der Rote Platz*, 1957, *George Dimitroff-Kantate*, 1962), zborova, solo-pjesama, dvije simfonije (1957. i 1961), koncerte za violončelo (1940), za violinu (1953), za violu (1961), gudački kvartet (1939), sonatu za tri violine, sonatu za pet duhača (1959), *Rustikale Fantasien* za komorni sastav (1962), više klavirskih kompozicija (sonata, *Balade*, *Das Köpenicker Klavierbuch*, 2 sv. 1958). — Hindemithov učenik, kompozitor i muzički pisac Johannes Paul Thilman (1906) jedan je od rijetkih istočnonjemačkih muzičara koji, iako povremeno, pišu i u dodekafoničkom sistemu. Gotovo isključivo instrumentalni kompozitor, napisao je dosad bogat niz djela, među koja pripada sedam simfonija, sinfonietta, dva violinska koncerta (drugi, tzv. *Lichtenberger Konzert*, pisan je za violinu i gudače), concertino za pozaunu i komorni orkestar, četiri gudačka kvarteta, kvintet s klarinetom, duhački kvintet, violinska sonata, sonata za engleski rog, klavirske kompozicije, opera *Peter Schlemihl*. Objavio je, nadalje, *Probleme der neuen Polyphonie*, *Musikalische Formenlehre in unserer Zeit*, *Neue Musik - Polemische Beiträge*. — Uglavnom instrumentalnom području pripadaju i najznačajnija djela što ih je napisao daroviti simfoničar Johann Cilenšek (1913), podrijetlom Slovenac.

Komponirao je pet simfonija (1954—1959), koncerte za violinu (1953), za violončelo (1952), za klavir (1950), za orgulje, za orkestar (1948), *Veselu predigru* (1963), sonatu za obou i klavir, klavirsku sonatu, solo-pjesme.

Među drugim istaknutijim kompozitorima Njemačke Demokratske Republike jesu: Hans Stieber (1886; opere *Heiligland*, 1925, *Der Eulenspiegel*, 1936, *Der Dombaumeister*, 1942, *Der Rattenfänger*, 1946, *Tamino*, 1954, kantata *Finale* 1964; simfonijska djela, dva gudačka kvarteta, duhački oktet i dr.), Max Dehnert (1893; opera *Der Rebell*, 1957, dvije simfonije, 1959. i 1962, *Sinfonietta serena*, 1963, klavirski koncert, 1953, koncert za flautu i orkestar, 1953, violinski koncert, 1957, četiri gudačka kvarteta, publikacije *Das Weltbild Joh. S. Bach*, 1948, *Vom musikalischen Hören*, 1955, *Anton Bruckner — Versuch einer Deutung*, 1959), Fritz Reuter (1896; opere *Ein Funken Liebe*, *Der Hasenhüter Hans*, *Verboten und verwehrt*, priča *Der Hase und der Igel*, oratorij *Das Spiel vom deutschen Bettelmann*, kantate, tri simfonije, koncerti, komorna djela, kompozicije za klavir i za orgulje, više publikacija i priručnika, među njima disertacija *Geschichte der frühdeutschen Oper in Leipzig* — 1693—1720, *Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage*, *Praktisches Partiturspielen*, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, *Beethoven im Lichte des Zeitgeistes*), Hanning Schröder (1896; kantate, koncert za violinu, violinska sonata, pet gudačkih kvarteta, djela za duhače, klavirske kompozicije), Otto Reinhold (1899—1965); *Die Nachtigall*, 1958, kantate, pjesme, simfonija, 1951, sinfonietta, violinski koncert, 1937, *Koncertantna muzika* za flautu, violu i orkestar, 1964, koncert za flautu i gudače, 1947, *Triptychon*, 1954, *Simfonijska balada*, 1963, gudački kvartet, duhački kvintet, 1962, violinska sonata, sonata za violončelo i klavir), Hans Wolfgang Sachse (1899; opera *Die Nacht der Schelme*, 1940, simfonija, 1958, *Sinfonia serena*, 1962, klavirski koncert, 1963, koncert za trublju i orkestar, 1956, orkestralne suite, četiri gudačka kvarteta, duhački kvintet, kantate *Wer das Morgen will* i *Unser Werk*), Paul Kurzbach (1902; opere *Romeo und Julia auf dem Lande*, 1936, *Thomas Müntzer*, 1955, *Thyl Claas*, 1958, kantate, simfonija, 1954, koncert za čembalo i gudače, 1957, četiri gudačka kvarteta, 1945—1958, trio za duhače), Georg Trexler (1903; *Sinfonia breve*, 1953, klavirski koncert, 1953, koncert za violončelo i orkestar, 1952, klavirski trio, duhački kvintet, duhački sekstet s klavirom, sonata za violončelo i klavir, sonata za klavir, djela za orgulje, crkvene kompozicije), muzikolog Ernst Hermann Meyer (1905; *Mansfelder Oratorium*, 1950, uspjela kantata *Der Flug der Taube*, 1952, više drugih kantata, zborovi s aktualnom društveno-političkom tematikom, oko 150 solo-pjesama, simfonija za gudače, 1947, *Koncertantna simfonija* za klavir i orkestar, 1962, *Poema* za violu i orkestar, 1963, dva gudačka kvarteta, kvintet s klarinetom, klavirski trio, klavirske kompozicije; brojna muzikološka i publicistička djela, među njima: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts*, 1934, *English Chamber Music*, 1946, njem. prijevod 1958, *Musik im Zeitgeschehen*, 1952, *Aufsätze über Musik*, 1957), Hans-Georg Görner (1908; dvije simfonije, klavirski koncert, *Simfonijska burleska* za orkestar, koncert za čembalo i orkestar, koncert za violinu, koncert za violončelo, *Komorni koncert* za klavir i pet duhača, sonata za klavir, *Wartburg-Kantate*), Kurt Schwaen (1909; komorna opera *Leonce und Lena*, 1961, više kantata, *Der neue Kolumbus* za sole, zbor, recitatora i orkestar, 1963, zborovi, sinfonietta, 1960, koncert za klarinet, trublju i orkestar, *Modellmusik* za komorni orkestar, 1961, dvije plesne suite za orkestar, *Concertino Apollineo* za klavir i sedam duhača, klavirske kompozicije i dr.), Gerhard Wohlgemuth (1920; opera *Till*, 1956, balet *Provencalisches Liebeslied*, oratorij *Jahre der Wandlung*, 1961, dvije simfonije, 1955. i 1958, sinfonietta, violinski koncert, 1963, concertino za klavir i orkestar, concertino za obou i gudače, 1957, gudački kvartet, 1960, sekstet za gudače i klavir, violinska sonata, dvije klavirske sonate), Fritz Geissler (1921; balet *Pigment*, simfonija, 1962, *Komorna simfonija*, *Sinfonietta giocosa*, concertino za klarinet i mali orkestar, gudački kvartet, *Heitere Suite* za pet duhača), Dieter Nowka (1924; opere *Jan Suschka*, 1957, i *Die Erbschaft*, 1960, balet *Eine Bauernlegende*, 1958, dvije simfonije, 1957. i 1963, sonata za orkestar, 1962, violinski koncert, 1957, šest koncerata za komorni orkestar, 1954—1956, nekoliko djela na lužičko-srpske napjeve — dvije uvertire i *Sinfonietta sorbica* — dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, *Burleskna sonata* za klavir), Joachim-Dietrich Link (1925; opere *Karaseck* i *Mann und Frau im Essigkrug*, scenska muzika za više kazališnih djela, simfonija, dva klavirska koncerta, violinski koncert, violinska sonata, dvije klavirske sonate), Wolfgang Hohensee (1927; baleti *Die Trommlerin*, *Nach dem Sturm*, *Drosselbart*, simfonija, sinfonietta, *Koncertna kompozicija* za klavir i orkestar, gudački kvartet, duhački kvintet, *Aforizmi* za četiri duhača, kantata *Der Schäfer vom Hohen Venn*, 1962), Günter Kochan (1930; kantate *Die Welt ist jung*, solo-pjesme, masovne pjesme, simfonija sa zborom, 1963, *Sinfonietta* 1960, koncert za orkestar, 1962, violinski koncert, 1952, klavirski koncert, 1958, klavirski trio, sonata za violončelo i klavir), Siegfried Matthus (1934; kantata *Grigorsk 1942*, opera *Das Leben des Lazarillo von Tormes*, 1963, musical za djecu *Der Professor kommt um sechs*, 1961, uvertira za 15-godišnjicu oslobođenja, solo-pjesme).

ITALIJA

Razvoj muzike u Italiji u XIX st. nije bez izvjesne sličnosti s razvojem francuske muzike u tom razdoblju. I u Italiji i u Francuskoj simpatije općinstva bile su upućene prvenstveno operi u svim njenim manifestacijama. Instrumentalnom muzikom bavilo se malo kompozitora. U Francuskoj je, doduše, već u prvoj polovini stoljeća Berlioz upravo na instrumentalnom području načinio golem korak, ali njegov zahvat nije odjeknuo u Francuskoj, gdje je autor *Fantastične simfonije* ostao osamljen i neshvaćen, već izvan granica njegove domovine, prvenstveno u Njemačkoj. U Italiji je ravnodušnost prema formama simfonijske, koncertantne i komorne muzike bila još potpunija. Uzalud ćemo u prvoj polovini prošlog stoljeća na Apeninskom poluotoku tražiti talijanskog Berlioza. Talijanski instrumentalni virtuozi toga doba, koji su ponekad i pisali za svoj instrument — na primjer proslavljeni, gotovo legendarni violinist Niccolò Paganini (1782—1840) sa svojim briljantnim koncertima, varijacijama, capriccima i drugim kompozicijama za violinu — nisu ostavili dubljih tragova u talijanskoj instrumentalnoj muzici. U drugoj polovini XIX st. došlo je, kako znamo, u Francuskoj do velike promjene u odnosima operne i instrumentalne muzike. César Franck i njegovi učenici, a kasnije impresionisti, obnavljaju francusku muziku u neslućenu usponu i bogatstvu. Italija, međutim, u tom smislu ni tada ne daje jačih stvaralačkih ličnosti. Ali djelovanjem nekolicine umjetnika priprema se i u njoj teren za veoma značajan preporod talijanske instrumentalne muzike.

Zalazeći u XX st., Italija je i dalje ostala zemlja operne pjevnosti, ali se u njoj jasno mogu razlikovati dva pravca u muzičkom stvaralaštvu. Dok se jedan dio kompozitora opredjeljuje za muzičko kazalište služeći se u svojoj djelatnosti uglavnom naslijeđenim tekovinama veristične opere, koje pojedinci pokušavaju obogatiti umjerenom primjenom novih izražajnih sredstava (osobito impresionističke harmonije), drugi dio smjelo pristupa k obnavljanju talijanske instrumentalne muzike, ali i muzičkog kazališta, kako u operi tako i u baletu. Oni se služe novim slobodama harmonije, kontrapunkta, ritma i orkestracije, povlačeći katkada i ekstremne konsekvencije svoga umjetničkog stava, zalazeći ponekad i u apstrakciju, u cerebralnost, u nezdravo izoliranje svoje umjetnosti.

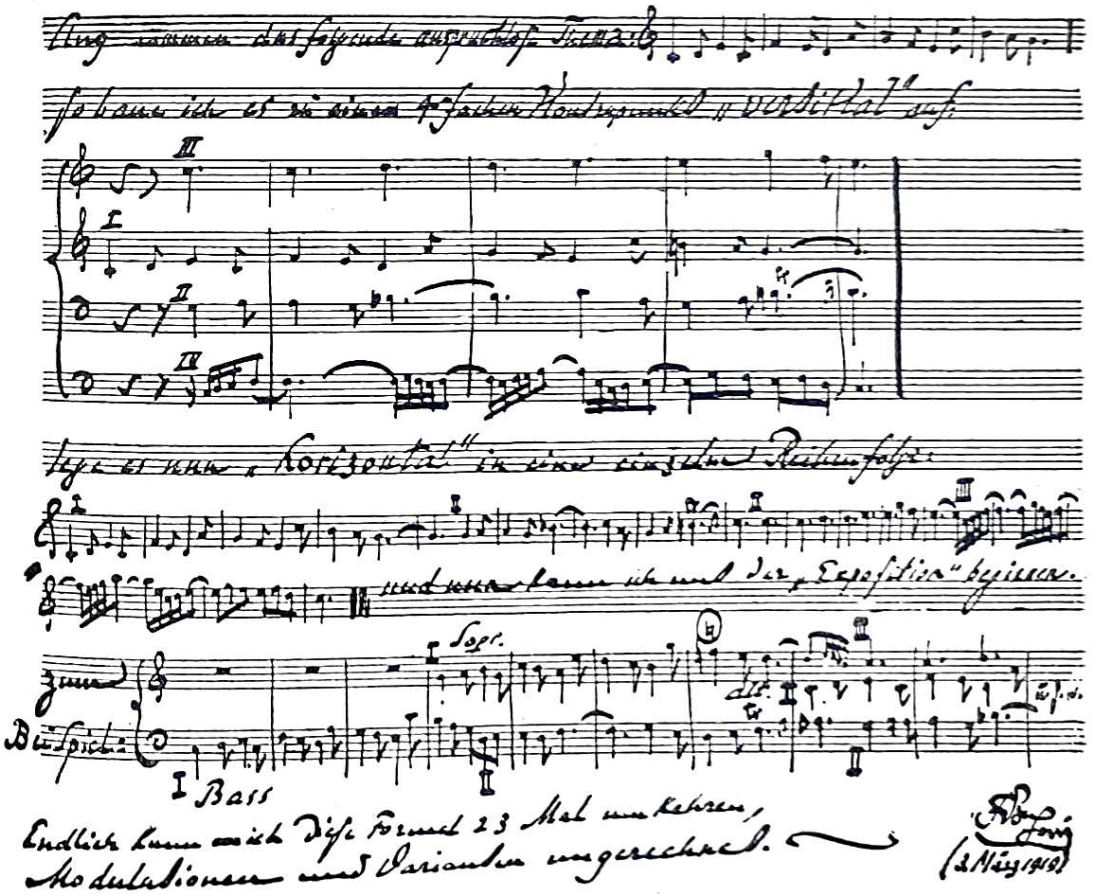
Nekolicinu talijanskih kompozitora s pravom smatraju pretečama obnove u talijanskoj muzici, onima koji su se prvi ponovo obratili području instrumentalne muzike svjesno se suprotstavljajući ukusu talijanske muzičke publike, koja je poznavala samo opernu pozornicu. U red tih umjetnika idu Sgambati, Martucci, M. E. Bossi, Sinigaglia i Busoni.

Giovanni Sgambati (1841—1914), pijanist i kompozitor, osnivač Rimskog kvinteta, može se smatrati pravim začetnikom obnove. Taj Lisztov učenik napisao je dvije simfonije, klavirski koncert, uspjeli klavirski kvintet u f-molu, gudački kvartet u cis-molu, više klavirskih djela, Te Deum, requiem. — Jači talent bio je svakako Giuseppe Martucci (1856—1909), komu su uzori Brahms i Schumann. Dobar pijanist i dirigent, dao je najvrednije priloge oskudnoj talijanskoj instrumentalnoj muzici svoga doba u svoje dvije simfonije, klavirskom koncertu u b-molu, klavirskom kvintetu, klavirskom triju, sonati za violončelo i ovećem broju klavirskih djela. Martucci je majstor forme; on najneposrednije djeluje u kompozicijama intimnih ugođaja i nevelika opsega (*Noveletta* i *Notturno* za orkestar, polagani stavci iz klavirskog trija i sonate za violončelo). Marco Enrico Bossi (1861—1925), izvrstan orguljaš, jedan od najvećih među svojim suvremenicima, dobar improvizator, ostavio je velik broj kompozicija s raznih područja, u kojima se odražava jak smisao za polifoniju i toplina melodike, koja ponekad ima prizvuk sladunjavosti, sentimentalnosti. Bossi, u suštini eklektik, napisao je nekoliko orkestralnih djela (*Intermezzi goldoniani*, Tema s varijacijama), dvije violinske sonate, trio u d-molu, mnoge kompozicije za orgulje, među njima sonatu u f-molu, *Simfonijsku fantaziju* za orgulje i orkestar, i niz velikih vokalno-instrumentalnih radova oratorijskog tipa: *Slijepac*, *Canticum canticorum* (1900), *Izgubljeni raj* (1903), *Giovanna d'Arco* i više crkvenih kompozicija. — Leone Sinigaglia (1868-1944), učenik A. Dvořáka, odgajao se na klasičnim uzorima njemačke simfonijske i komorne muzike, ali im je znao suprotstaviti melodiku i ritmiku rodnog Piemonta, kojom su prožete mnoge njegove kompozicije. On je, prema tome, jedan od prvih i, uostalom, rijetkih kompozitora novije talijanske muzike koji su u svojim djelima iskorištavali elemente folklora. Tri gudačka kvarteta, violinski koncert, sonata za violončelo, sonata za violinu, *Plesovi iz Piemonta*, *Piemontska rapsodija*, suita *Piemonte* (sve za orkestar) i uvertira *Le baruffe chiozzotte (Ribarske svađe)* najuspjeliji su njegovi radovi.

Među tim muzičarima — u koje bi se još mogli uvrstiti Antonio Bazzini (1818—1897), violinski virtuoz koji je na koncertnim turnejama proputovao cijelu Evropu i ostavio priličan broj komornih, orkestralnih i vokalno-instrumentalnih djela, i Antonio Scontrino (1850—1922), vituoz na kontrabasu, autor opera (*Gringoire*, *Cortigiana*), *Mornarske simfonije*, *Romantičke simfonije*, klavirskog koncerta, dvaju gudačkih kvarteta — posebno mjesto zauzima F. Busoni.

Pijanist, kompozitor, pedagog, estet Ferruccio Busoni (1866—1924) izdiže se dalekovidnošću i konkretnim mogućnostima stvaralačkog oblikovanja i umjetničke reprodukcije iznad svih spomenutih muzičara. On je u isto vrijeme strastveno propagirao muzičku prošlost i oduševljavao se za otkrivanje novoga i nepoznatog. Busoni je u prvom redu bio pijanist svjetskoga glasa, koga su s pravom uspoređivali s Lisztom i Rubinsteinom. Njegovo je koncertiranje bilo nalik na stvaralački akt; prezirao je tehniku kao svrhu samoj sebi te je svoje golemo znanje i iskustvo stavljao u službu najčistijih ideala umjetnosti. Vladao je veoma opsežnim repertoarom, ali je posebno volio Mozarta, Liszta i Bacha, kojemu se odužio monumentalnom obradbom njegovih djela za orgulje i uzornim kritičkim izdanjem klavirskih kompozicija. Busoni je dosta komponirao; u njegovu stvaralačkom liku na čudan su se način križale blagost i osjećajnost juga s elementima stroge, sive, mistične sjevernjačke prirode (mati mu je bila Njemica, on je sam dugo živio izvan Italije, ponajviše u Njemačkoj). Revolucionaran, Busoni je neustrašivo potkapao tonalnost i već zagovarao nove izražajne mogućnosti pomoću rastavljanja stepena u njegove manje dijelove, trećine i šestine. On je postao ideolog »novoklasičara«, koji su u njegovim riječima i spisima gledali program jednoga novog umjetničkog stava: napuštanje provedbenog razrađivanja, izbjegavanje lažne, ležerne sentimentalnosti i svega što podsjeća na romantičke elemente, odbacivanje programnih težnja i subjektivističkog odnošenja prema stvaralačkom aktu za volju jedne nove objektivnosti. Ali Busonija su često loše shvaćali, ne pomišljajući i na ove njegove riječi: »Kočiti

napredak štetno je, ali nije manje štetno nerazborito ga forsirati... Ja sam uvjeren da napredak mora *obogatiti, a ne izmijeniti* sredstva. Nerazboriti novotari započinju s nijekanjem i odbacivanjem onoga što postoji. Ja, pak, polazim sa stajališta da nove tekovine treba temeljiti na onome što već postoji... Neka se stoga ne *ruši*, nego *gradi!* Vremenu treba prepustiti brigu da automatski izbriše pogreške i suvišnosti...« Svoje poglede izložio je Busoni u estetskim raspravama, člancima i u korespondenciji s mnogim istaknutim ličnostima njegova doba (»Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, 1907, koja je izazvala oštar polemički stav Hansa Pfitznera; *Von der Einheit der Musik*, 1923; zanimljiv izbor iz njegovih članaka i misli izdali su 1941. L. Dallapiccola i G. M. Gatti pod naslovom *Scritti e pensieri sulla musica*). U značajnije Busonijeve kompozicije pripadaju orkestralna djela: *Turandot-suita*, *Elegična uspavanka* (1910), *Simfonijski nokturno* (1912), *Rondo Arlecchinesco* (1915) i klavirski radovi: koncert za klavir, orkestar i muški zbor



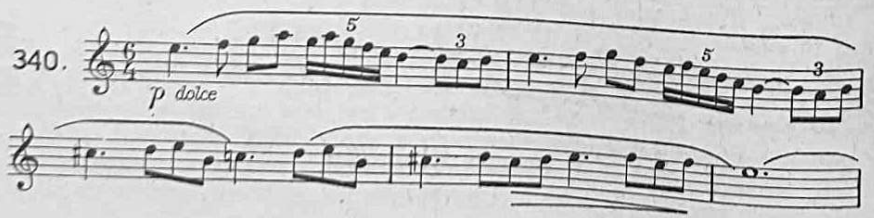
Rukopis F. Busonija

(1903—1904), sonatine, *Indijanski album*, *Indijanska fantazija*, šest etida (1883), 24 preludija op. 37 (1882), *Fantasia contrappuntistica*, *Tokata* (1921) i druga sonata za violinu i klavir u e-molu (1890). Busoni je nekoliko djela posvetio i muzičkom kazalištu: *Izbor mlade* (1912), *Turandot* (1917), *Arlecchino* (1917) i, osobito, *Doktor Faust* (izv. 1925, pošto ga je dovršio Busonijev učenik Philipp Jarnach). Sve su to radnje fantastično-legendarnog sadržaja, čemu se neće začuditi onaj tko pozna Busonijevo mišljenje o operi, koje je formulirao ovako (1913): »Pjevana riječ na pozornici ostat će uvijek konvencionalnost te će predstavljati zapreku za vjerodostojnost djelovanja. Da bi se iz te suprotnosti našao častan izlaz, radnja u kojoj osobe djeluju pjevajući morat će se već od početka temeljiti na nevjerojatnom, nerealnom, nevjerodostojnom. Tako će jedna nemogućnost poduprijeti drugu, a obje će postati moguće i prihvatljive.«

U umjetničkim strujanjima Italije u XX st. kroz ozbiljna nastojanja da se talijanskoj instrumentalnoj muzici vrati njena nekadašnja samostalnost te da se uz to operi i baletu pokažu putovi drukčiji od onih kojima su se kretali predstavnici verističke opere, a i oni koji su još suviše bili povezani uz preživjele tradicije opernog kazališta iz XIX st., mnogo je kompozitora djelovalo i djeluje.

Iz generacije rođene u prošlom stoljeću četiri su umjetnika već odavno zauzela prva mjesta. To su Respighi, Pizzetti, Malipiero i Casella. Njima pripadaju neosporno najveće zasluge za obnavljanje talijanske muzike, jer su oni djelomično kao ideolozi ali mnogo više kao tvorci konkretnih muzičkih djela koja su postepeno nalazila i našla put k publici dali uzore za nov izgled i jezik talijanske muzike.

Prvi od njih, Ottorino Respighi (1879—1936), učenik Martuccija i Rimski-Korsakova, predavao je od 1913. kompoziciju na rimskoj Muzičkoj akademiji sv. Cecilije a uz to je djelovao i kao dirigent i pijanist na brojnim turnejama, osobito u Americi. Prvenstveno autor brojnih orkestralnih kompozicija, opernih radova i ukusnih transkripcija djela starih majstora, Respighi privlači slikarskim osobinama svoga talenta. Poput svoga učitelja Rimski-Korsakova, i Respighi je kolorist; izvanredno razvijenom osjetljivošću za odabiranje i združivanje instrumentalnih boja, često na bazi impresionističkih harmonijskih sklopova, ovaj je veliki majstor orkestra — jedan od najvećih koje je Italija do danas dala — izradio bogat niz orkestralnih slika inspirirajući se često aspektima Rima i osebujnim odražavanjem njegove prošlosti u susretima svakidašnjeg života kompozitorova. Čas nestašna, čas veličanstvena igra vode na rimskim fontanama izazvala je najuspjelije i najpopularnije Respighijevo djelo *Fontane di Roma* (1917), s izvornom lirskom početnom temom (Fontana Valle Giulia u zoru):



Šum rimskih borova, kroz koji je umjetnik nazirao vizije iz prošlosti Vječnoga grada, pobudio ga je na komponiranje *Rimskih pinija* (*Pini di Roma*, 1924), koje također idu u red njegovih najizrazitijih djela. Četiri karakteristična prizora iz stoljeća u kojima se odvijao život carskog, papinskog, feudalnog i modernog Rima čine sadržaj orkestralne kompozicije *Rimske svečanosti* (*Feste romane*, 1929). Šarenilo crkvenih prozora, s kojih se u večernjoj polutami odražava asketska mistika likova na oknima, dalo je Respighiju pobudu za kompoziciju simfonijskih impresija *Vetrate di Chiesa* (1926). S područja je likovnih umjetnosti i izvor njegova *Botticellijeva triptiha* (*Trittico Botticelliano*, 1927) za mali orkestar. Jedno putovanje po južnoj Americi i dojmovi koje je stekao u Brazilu dali su tonsku materiju za *Brazilske impresije* (1927). Mnoge je pobude dobio Respighi proučavajući muziku davnih vremena, o čemu svjedoči *Gregorijanski koncert* za violinu i orkestar (1922) i *Miksolidijski koncert* za klavir i orkestar (1924). Među ostala umjetnikova djela za orkestar pripadaju *Ballata delle Gnomidi* (1920), *Dramatska simfonija* (1915), *Jesenja poema* (*Poema autunnale*, 1925) za violinu i orkestar, tokata za klavir i orkestar (1928) i varijacije *Metamorphoseon modi XII* (1930).

Respighi je i autor komornih kompozicija i popjevaka za glas i klavir (popularna je njegova popijevka *Nebbie*). Od njegova tri gudačka kvarteta najznačajniji je treći, tzv. dorski (1924), u jednom opsežnom stavku u kojemu

Prizor iz opere *Plamen* O. Respighija

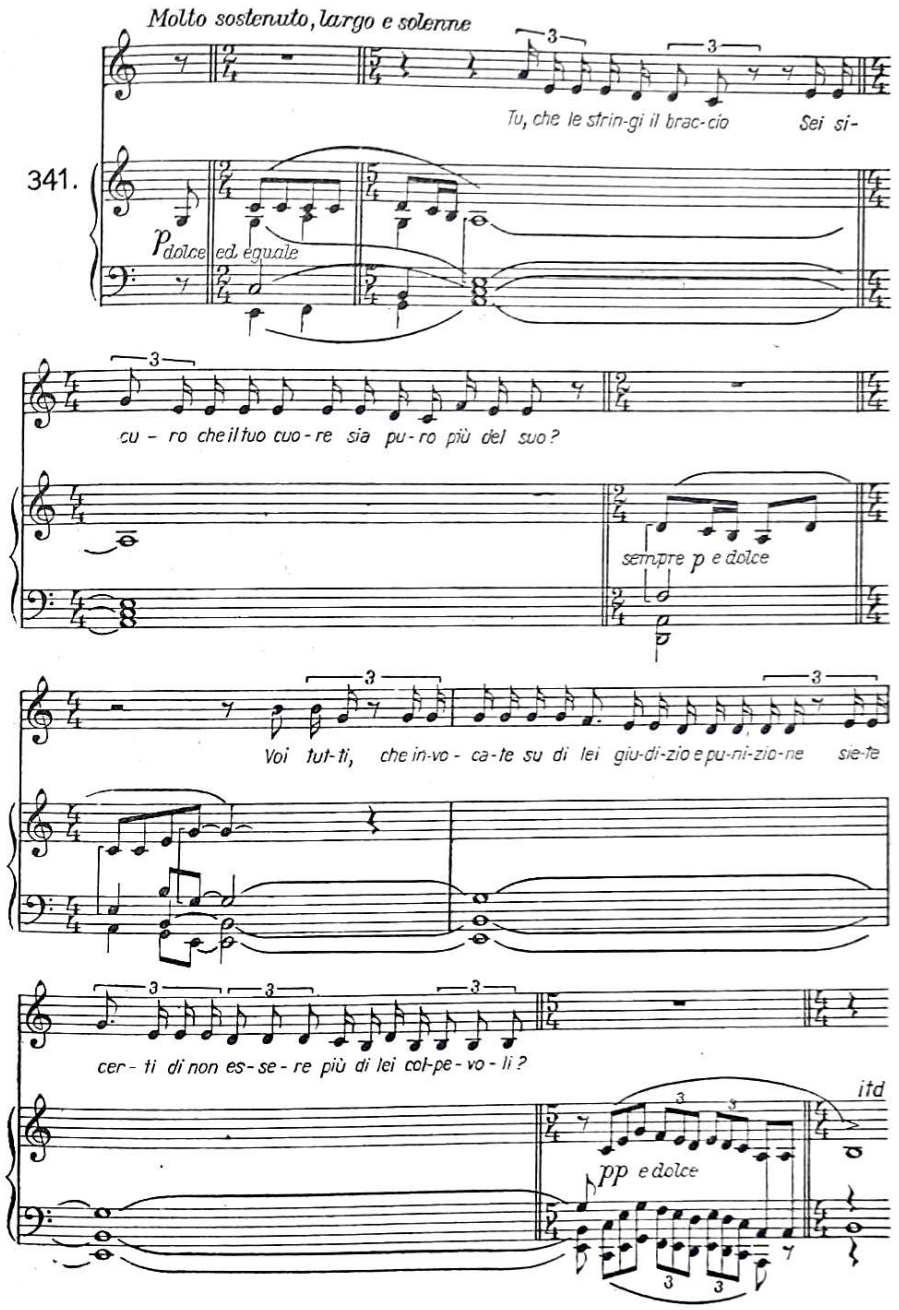
se ipak mogu uočiti obrisi četiriju tradicionalnih stavaka. Dorska tema daje djelu ugodnu arhaičnu obojenost. Području Respighijeve komorne muzike pripadaju i velika sonata u h-molu (1917) za violinu i klavir, pa kvintet za obou, trublju, violinu, kontrabas, klavir i gudački orkestar, izveden 1933. pod naslovom *Concerto a cinque*, u kojemu kompozitor na svoj način oživljuje stari concerto grosso.

Priličan broj radova posvetio je ovaj umjetnik i muzičkom kazalištu. Spomenimo opere *Belfagor* (1923), *Potopljeno zvono* (*La campana sommersa*, 1927), *Plamen* (*La Fiamma*, 1934, najuspjelija), *Lucrezia* (1937), misterij *Maria Egiziaca* (1931) i balete *La boutique fantasque* (1919, prema muzici Rossinija) i *Belkis, Regina di Saba* (1932).

U toku svoje umjetničke djelatnosti Respighi je neprekidno pokazivao ljubav prema muzici prošlosti. Ta njegova simpatija nije ostala u stadiju proučavanja i temeljitog upoznavanja; Respighi je od 1908. do 1935. transkribirao za suvremene instrumentalne sastave i revidirao velik broj djela umjetnika XVI, XVII i XVIII stoljeća. Mnogi od tih radova doživjeli su veliku popularnost baš u Respighijevoj obradbi. Iz tog područja spomenimo u prvom redu tri serije starih arija i plesova za lutnju obrađenih za gudački orkestar (III serija) ili za veće sastave, a djelomično i za klavir i za gudački kvartet (*Antiche arie e danze per liuto*, 1917, 1924, 1932); suitu za mali orkestar *Ptice* (*Gli uccelli*, 1927) i dr.

Unatoč svojim nesumnjivim i velikim sposobnostima Respighi je u svom stvaralaštvu pokazao i nedostatke, od kojih je najupadljiviji povremeno siromaštvo melodijske invencije i sklonost eklektizmu. Ti se nedostaci nisu pokazali u većoj mjeri tamo gdje ih je moglo prikriti umjetnikovo virtuosko baratanje orkestralnim bojama, njegov kolorizam, kojemu je u Italiji njegova doba gotovo uzaludno tražiti premca.

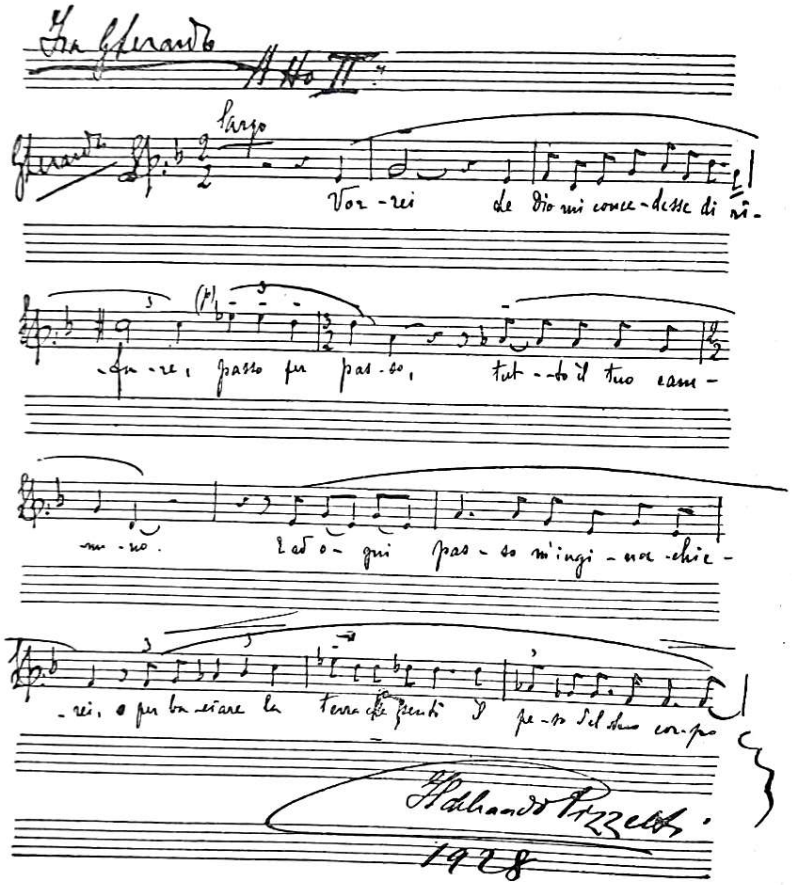
Ildebrando Pizzetti (1880), kompozitor, pedagog i muzički pisac, dugogodišnji upravitelj konzervatorija u Milanu i nastavnik kompozicije na rimskom konzervatoriju, gdje je 1936. naslijedio Respighija, umjetnik je široke kulture, sklon meditiranju o problemima života, o odnosu ljubavi i smrti, sreće i dužnosti, morala i poštenja. Te su ga sklonosti rano odvele k muzičkoj drami, za koju je ispravno smatrao da može svojim specifičnim jezikom i djelovanjem postavljati mnoge životne probleme i pokušati dati njihovo rješenje. Pizzettiju je drama vrhunac djelatnosti stvaralačkog čovječjeg duha, sinteza uma i srca, odražavanje života, ali ne u njegovim prolaznim manifestacijama, već u trajnoj punoći njegove istine. Pizzetti smatra da drama mora nositi u sebi elemente duhovnog pročišćenja; ona treba da djeluje tako da izazove težnju k višem stupnju etičke čistoće, kao i potrebu da se s ljubavlju i dobrotom pristupi patnjama čovječanstva. On hoće da opera bude izraz života u akciji, a ne u kontemplaciji. Osim ondje gdje to prirodnim putem traži dramska radnja, u operi treba izbjegavati »lirske oaze«, u kojima se, kako pravilno zapaža G. Cesari govoreći o Pizzettiju, drama zaustavlja i gubi svoje mogućnosti dinamizma. U toku vremena Pizzetti je izgradio osebujni recitativni stil u kojemu prevladava silabičko tretiranje melodičke linije s jakim naglašavanjem ritmičkog elementa. Rezultat je svakako otvaranje velikih mogućnosti za jasnoću dikcije, za prirodno stapanje tona i riječi, koji se međusobno prožimaju u punoj neusiljenosti i naravnosti (iz opere *Dèbora e Jaéle*):



U svojim operama Pizzetti nastoji da jasnim potezima ocrta svoje ličnosti, ali mu to zbog izvjesne jednoličnosti recitativnog načina izražavanja, kojim se prvenstveno služi, ne polazi uvijek za rukom. No on se često uspješno služi i zborom, koji ponekad postaje pravim protagonistom (npr. u operi

Fra Gherardo). Zborne tačke, iz kojih mjestimično izbija veliko umjetnikovo poznavanje klasične polifonije, često su najpotresniji i najživlji odlomci njegovih opernih radova.

Pizzetti je u prvom razdoblju svoga stvaranja poput mnogih drugih talijanskih kompozitora njegove generacije nalazio u djelima pjesnika G. d'Annunzija izvore za svoje kazališne tekstove i kazališnu muziku. Tako je nastala scenska muzika za d'Annunzijeva kazališna djela *La Nave* (1908) i *La Pisanella* (1913; iz muzike za taj komad Pizzetti je načinio uspjelu i popularnu istoimenu koncertnu suitu) a i opera *Fedra* (1915). Od 1917. piše sam tekstove za svoje opere, a to su: *Dèbora e Jaéle* (1922), djelo za koje talijanski muzikolog Capri kaže da odražava svu ljestvicu osjećanja koja mogu izbiti



Rukopis I. Pizzettija

»iz teške borbe između krika mesa i neumoljive zapovijedi željeznog i nesmiljenog zakona«, *Fra Gherardo* (1928) djelo jarkih kontrasta, napisano prema jednoj parmskoj kronici iz XIII st., *Lo Straniero* (1930), *Orsèolo* (1935), *L'Oro* (1947), *Vanna Lupa* (1949), *Ifigenia* (1950), jednočinka *Cagliostro* (1951, prvobitno napisana kao radio-opera), *La figlia di Iorio* (1954), *Assassinio nella cattedrale* (1958), *Il calzare d'argento* (1961) i *Clitennestra* (1964). *Orseolo* i *Vanna Lupa* posvećeni su ocrtavanju Venecije, njezinoj dekadenciji i sukobljavanju predstavnika starog svijeta, osuđenog na propast, s novim snagama. Posljednja od tih opera iznosi propadanje stare plemićke obitelji usred ustanka narodnih masa u ranoj renesansi.

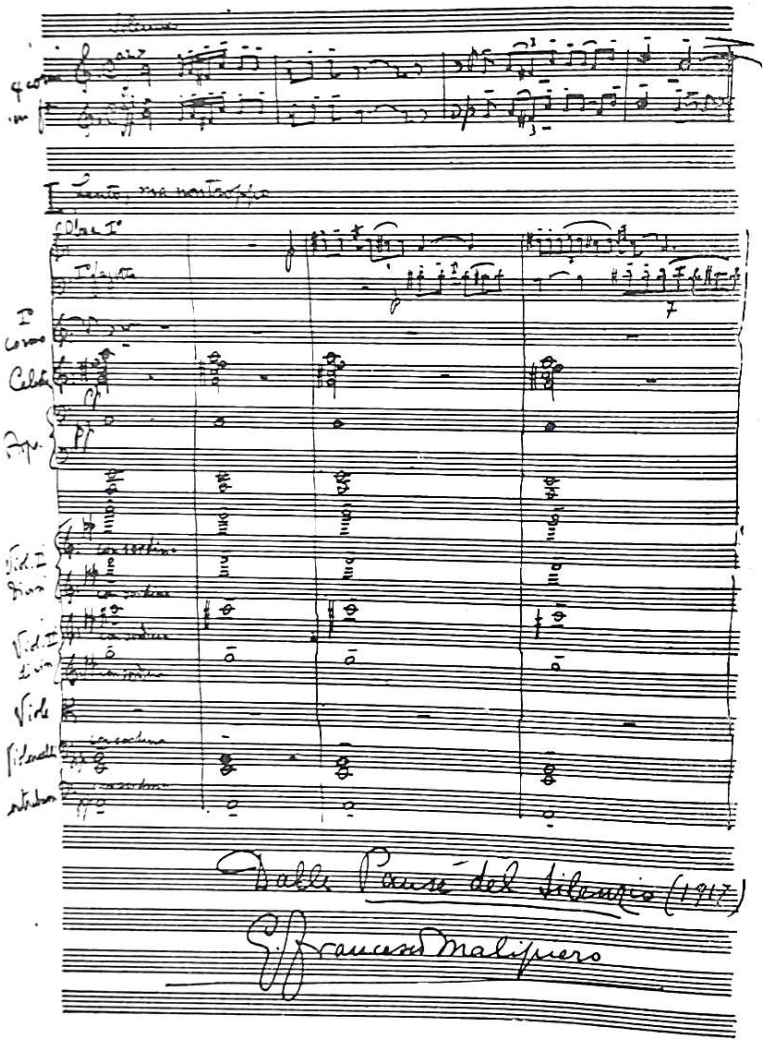
Među umjetnikova orkestralna djela pripadaju tri preludija za Sofoklova *Kralja Edipa* (1904), *Concerto dell'Estate* (*Ljetni koncert*, 1928), *Rondo Veneziano* (1929, izv. i kao balet), *Canti della stagione alta* (*Pjesme poodmakle dobi*, 1930) za klavir i orkestar, simfonija u A-duru (1941), *Canzone dei beni perduti* (*Pjesma izgubljenih dobara*, 1950), *Preludio a un altro giorno* (*Preludij slijedećem danu*, 1951), koncert za violončelo i orkestar (1934), koncert za violinu i orkestar (1946). Značajnije su umjetnikove komorne kompozicije: sonata za violinu i klavir (1919), sonata za violončelo i klavir (1921), klavirski trio (1925), drugi gudački kvartet (1933), sonata za klavir (1942). Vokalnom području pripadaju brojne popijevke (jedna od najuspjelijih i najpopularnijih jest *Pastiri*, 1908), vrlo uspjeli *Requiem a cappella* (1922), jedno od najznatnijih djela u novijoj talijanskoj zbornoj literaturi, nekoliko kantata i dr. Kao muzički pisac Pizzetti je napisao i objelodanio veći broj studija i članaka.

Gian Francesco Malipiero (1882) je, poput Pizzettija, kompozitor, pedagog, muzički pisac, a u izvjesnom smislu i muzikolog. No kao stvaralac on je radikalniji, revolucionarniji u sredstvima izražavanja nego što su Pizzetti i Respighi. U tome se on i Casella prilično od njih razlikuju.

Malipiero, višegodišnji upravitelj konzervatorija u Veneciji, lik je za sebe u novijoj talijanskoj muzici. Njegov umjetnički profil uvjetovalo je, s jedne strane, proučavanje stare talijanske muzike (osobito madrigalista i starih instrumentalnih kompozitora), za koju su njegove umjetničke simpatije u prvom redu povezane, a s druge svjesno napuštanje tradicija XIX st., što se kod njega višestruko ispoljilo i u instrumentalnom i u kazališnom stvaranju. Malipiero u svojim instrumentalnim djelima izbjegava tematske provedbe, toliko karakteristične za simfonijsko-komorni stil prošlog stoljeća. On ne traži nikakve dekorativne, briljantne, virtuoske efekte, njega ne privlači ni programnost u muzici. Po tome se i on uklapa u onaj prilično bogato zastupan antiromantički pravac koji se ogleda u mnogim kompozicijama našega stoljeća. Kao instrumentalni kompozitor Malipiero voli postupak mozaičkog nizanja konstrastnih epizoda, koje povremeno povezuje srodnom ili identičnom tematskom ili ritmičkom građom. U muzičkom kazalištu Malipiero također traži vlastite putove. On bježi od melodramskih i pjevačkih tradicija, u kojima kompozitori često zadovoljavaju želje i ambicije za raspjevanošću i vokalnim virtuozitetom. Malipiero ne traži često dodir sa stvarnošću, ne rješava u svojim scenskim djelima sukobe karaktera, ne osvjetljuje zakučastu psihičku pozadinu djelovanja dramskih osoba, niti izmišlja više ili manje duhovite ili fatalne zapletaje. Scenska je radnja kod njega jednostavna, osobe su ponajviše alegorički likovi nevezani za vrijeme i prostor. Ali bilo bi pogrešno dosadašnje navode o Malipierovu kazalištu sasvim uopćiti i protegnuti na sva njegova muzičko-scenska djela, jer je u polovini tridesetih godina Malipiero komponirao i operne tekstove historijskog sadržaja, odričući se postepeno, ali ne sasvim, svoga prvobitnog gledanja na strukturu muzičkog kazališta. U Malipierovim operama nema mnogo vedrine i optimizma. Dobro je primijetio talijanski muzikolog F. D'Amico u svojem eseju

o Malipieru da u njegovu kazalištu vlada izraziti dualizam: težnji k sreći i veličanju ljepote suprotstavlja se u surovoj oprečnosti uništenje i smrt, koji vrebaju na sve živo.

Nakon simfonijsko-pantomimičke drame *Pantea* (1919), za jednu solo-plesačicu, bariton, zbor i orkestar, dao je Malipiero u djelu *Sedam popjevaka* (*Sette canzoni*, 1919) jedno od svojih najznačajnijih radova na tom području. *Sedam popjevaka* predstavlja u stvari sedam kratkih, samostalnih epizoda, međusobno kontrastnih, koje slijede jedna za drugom bez stanke, odijeljene jedino orkestralnim odlomcima. Kontrast među epizodama ide još dalje, jer je i u svakoj epizodi naglašena kontrastnost sadržaja, koja tvori ono što Malipiero naziva dramatskom sintezom. U *Sedam popjevaka* znatnu ulogu imaju vizuelni, pantomimički elementi. Jezgra je svake epizode po



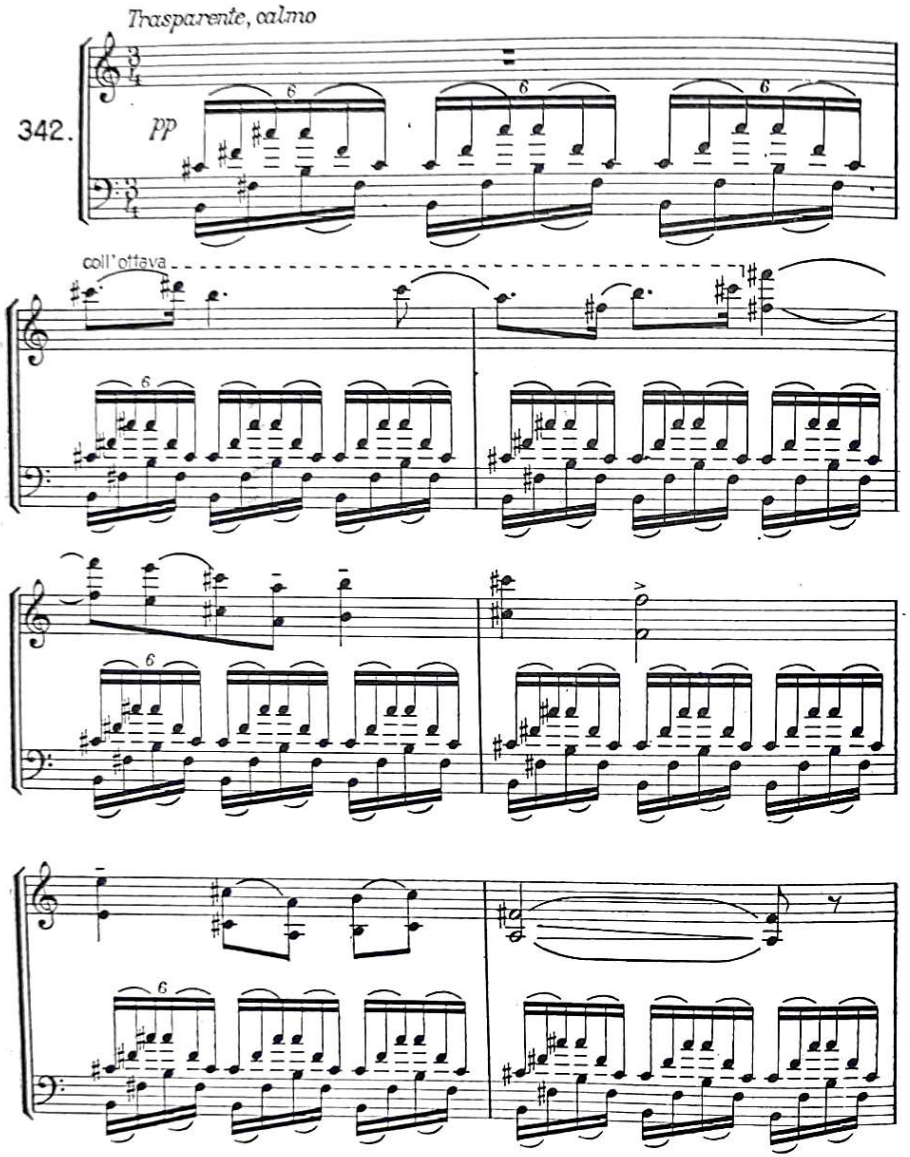
Rukopis G. F. Malipiera

jedna izrazita popijevka (otuda naslov djela), koja u neku ruku postaje ključem dramske radnje. Malipiero je kasnije od *Sedam popjevaka* načinio središnji dio trilogije *L'Orfeide*, kojoj je prvi dio *La morte delle maschere* (1922) a posljednji *Orfeo, ovvero l'ottava canzone* (1920). Autor te radove ne smatra ciklusom od tri odvojene jednočinke, već jednom operom u tri dijela. Muzički i dramski, *Sedam popjevaka* su svakako njezin najuspjeliji dio, a ni zasebnim izvođenjem ništa ne gube na vrijednosti i snazi djelovanja. — Iz razdoblja od 1919. do 1922. potječu *Tri Goldonijeve komedije*, u kojima Malipiero kao da nastoji obnoviti staru talijansku operu buffu u suvremenoj izražajnoj odjeći. Nakon opere *Filomela e l'infatuato* (1924—1925) Malipiero se obraća historiji rodnog grada te u trilogiji *Il mistero di Venezia* (1925—1928, I — *Le Aquile di Aquileia*, II — *Il finto Arlecchino*, III — *I corvi di San Marco*) daje tri isječka iz razvoja Venecije, od njena utemeljenja do danas. Poslije jednočinke *Merlino Mastro d'organi* (1927) Malipiero piše *Torneo Notturno* (1929), koji sam naziva »komedijom smrti«. Nakon Pirandellove *Priče o zamijenjenom sinu* (*Favola del figlio cambiato*, 1933) Malipiero se obraća likovima iz historije: prema Shakespeareu nastaje 1935. *Julije Cezar*, a 1938. *Antonije i Kleopatra* (u toj operi susrećemo glas nevidljive osobe; on izlaže događaje koji se na pozornici ne vide). God. 1939. piše Malipiero operu *Ecuba* (prema Euripidu), 1940. *Život je san* (*La vita è sogno*, prema Calderonu), a 1941. do 1942. *I capricci di Callot* (po E. T. A. Hoffmannu); u tom djelu oživljuju stare kompozitorove simpatije za maske, ples i alegoričnu igru na pozornici. Posljednja Malipierova djela posvećena kazalištu jesu *Vesela družba* (*L'allegra brigata*, 1943), *Mondi celesti e infernali* (1949), *Il figliuol prodigo* (1952), *Donna Urraca* (1953—1954), *Il Capitan Spaventa* (1956), *Venera prigioniera* (1956) i *Don Giovanni* (1964). Malipiero je i autor baleta (*Stradivario*, 1948, *El mondo novo*, 1951).

Instrumentalnom području dao je Malipiero velik doprinos. Njegovim orkestralnim kompozicijama pripadaju: devet simfonija nastalih od 1933. do 1951. (pojedine među njima obilježene su posebnim nazivima ili epitetima: I — *Simfonija u četiri stavka poput četiriju godišnjih doba*, II — *Elegična*, III — *Simfonija zvona*, V — *Koncertantna, poput jeke*, VII — *Simfonija popjevaka*, IX — *Zodijakova simfonija*), *Impressioni dal vero* (tri serije: 1910, 1915, 1922), *Tragični ditiramb* (1917), *Pause del Silenzio* (*Pauze tišine*, 1917), *Varijacije bez teme* za klavir i orkestar (1923), *Koncerti* (1931; u tom djelu niz instrumenata nastupa u solističkim odlomcima koncertantno koncipiranim), *Himne* (1932), dva koncerta za violinu i orkestar (1932. i 1963), četiri klavirska koncerta, koncert za violončelo i orkestar (1937), *Concerto a tre* za violinu, violončelo, klavir i orkestar (1938), *El mondo novo* (1951), *Passacaglie* (1952), *Vivaldiana* (na Vivaldijeve teme, 1953), *Elegia - Capriccio* (1953), osam *Dijaloga* za solističke instrumente i orkestar i za druge sastave, *Sinfonia per Antigenida* (1962), *Macchine* za 14 instrumenata (1963) i dr. Malipiero je napisao i velik broj komornih djela. Njegovih sedam gudačkih kvarteta (1920—1950) nema mnogo srodnosti s tradicionalnim obrisima toga središnjeg komornomuzičkog oblika. Prva tri kvarteta nose nazive posuđene iz stare talijanske poezije i vokalne muzike renesansnih vremena: *Rispetti e strambotti* (1920), *Stornelli e ballate* (1923), *Cantari alla madrigalesca* (1931). Vjeran svojoj koncepciji strukture instrumentalnog djela, kako smo je maloprije prikazali, Malipiero je, na primjer, u prvom kvartetu dao dvadeset kratkih impresija, a u drugom četrnaest. I u jednom i u drugom djelu nastojao je

dočarati i sačuvati svježinu i lakoću muziciranja analognu bezbrižnosti i ležernosti svojih poetskih uzora. U primjeru br. 342 donosimo odlomak iz devetog stavka drugog kvarteta (*Stornelli e ballate*).

342.



Komornom području pripadaju, nadalje, *Ricercari* za jedanaest instrumenata (1925), *Ritrovari*, također za jedanaest instrumenata (1926), *Sonata a tre* za violinu, violončelo i klavir (1927), *Epodi e giambi* za obou, violinu, violu i fagot (1932), *Sonata a cinque* za flautu, violinu, violu, violončelo i harfu (1934). Klavirske su kompozicije Malipierove među ostalima: *Preludi autunnali* (1914), *Poemi Asolani* (1916), *Barlumi* (1917), *Maschere che passano* (1918),

Cavalcate (1921). Malipiero je napisao više popjevaka i vokalno-instrumentalnih kompozicija većeg opsega, među kojima su misterij *San Francesco d'Assisi* (1920), *La Cena* (1927), *La Passione* (1935), *Missa pro mortuis* (1938), *Le sette allegrezze d'amore* (1945, za glas i 14 instrumenata), *Li sette peccati mortali* (1945), *La Terra* (1946), *Vergilii Aeneis* (1946) i dr.

Malipiero je mnogo dao i na publicističkom i muzikološkom području. Uz velik broj članaka i eseja objavio je knjige: *L'Orchestra* (1920), *Teatro* (1920, novo izd. 1927), *I Profeti di Babilonia* (1924), *Claudio Monteverdi* (1930), *Strawinsky* (1945), *A. Fr. Doni musico* (1946), *L'armonioso labirinto da Zarlino a Padre Martini 1558—1774* (1946), *Antonio Vivaldi* (1958). Objavio je i autobiografiju *Cossi va lo mondo* (1946). Mnogo je truda uložio u izdavanje kompozicija starih majstora, pri čemu treba na prvom mjestu spomenuti njegovo izdanje cjelokupnih Monteverdijevih djela (16 svezaka, 1926—1942). Kao upravitelj Vivaldijeva instituta vodi radove oko izdavanja sabranih djela toga značajnog kompozitora.

Posljednji u redu te četvorice istaknutih predstavnika talijanske muzike našega stoljeća Alfredo Casella (1883—1947), izvrstan pijanist i klavirski pedagog, dirigent, kompozitor, muzički pisac i revizor značajnih djela iz klavirske literature prošlih vremena, dao je nesumnjivo velik doprinos obnovi talijanske muzike i kao stvaralac i kao ideolog. U trinaestoj godini života otišao je u Pariz, gdje je studirao klavir kod Diémera a kompoziciju kod Fauréa. U Parizu je ostao gotovo dvadeset godina. Kad se 1915. vratio u Italiju i započeo dugogodišnju djelatnost kao nastavnik klavira na rimskom konzervatoriju, imao je jasne poglede o potrebi obnavljanja talijanske muzike. Uspoređujući značajke i rezultate umjetničkog rada Debussyja, Fauréa, Ravela s onim što je Italija posjedovala izvan muzičke pozornice, pa čak i na njoj — Casella je uočio da treba povesti borbu protiv dotrajale konzervativnosti, protiv sladunjavosti melodramske muzike, protiv ograničavanja i suživanja muzičke umjetnosti. On je težio za ostvarenjem umjetničkog jezika u kojemu će na tragovima stare talijanske muzičke kulture, mediteranske jasnoće i svjetlosti izniknuti muzika nove Italije. No ona neće smjeti mimoići tekovine suvremene evropske tehnike ako želi postati suvremena.

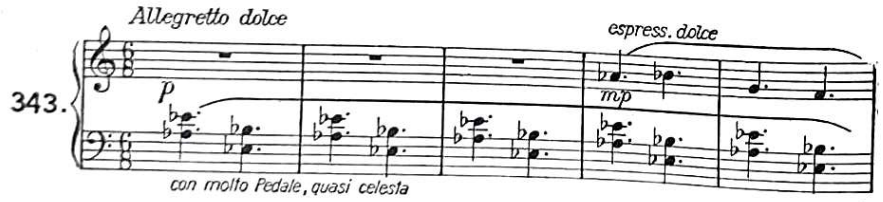
Po svome osnovnom gledanju na sadržajnost muzičke umjetnosti Casella pripada onom prilično brojnom krugu suvremenih evropskih kompozitora koji zabacuju smjernice romantičke baštine i ne žele povezivati muziku s izvanmuzičkim elementima, potjecali oni s područja likovnih umjetnosti, poezije ili kojega drugog. U tom smislu Casella je u mnogim svojim djelima (osobito u onima koja je pisao poslije 1924, kad, po njegovim vlastitim riječima, počinje »treće razdoblje« u njegovu stvaralaštvu) zastupnik talijanskog ogranka evropskog neoklasicizma.

Casellina djelatnost bila je mnogostrana i vrlo plodna. Osnovao je nekoliko udruženja za širenje suvremene muzike i stvorio temelj za osnivanje talijanske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku. Mnogo je nastupao ne samo kao dirigent već i kao pijanist, osobito u komornim sastavima (čuvena je bila njegova djelatnost u klavirskom triju s Poltronierijem i Bonuccijem). Revidirao je klavirska djela Beethovena (uzorno izdanje svih sonata), Frescobaldija, D. Scarlattija, Chopina. Uz oveći broj manjih studija napisao je i objavio: *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1919), *Igor Strawinski* (1926), *21 + 26* (1930; to djelo sadrži

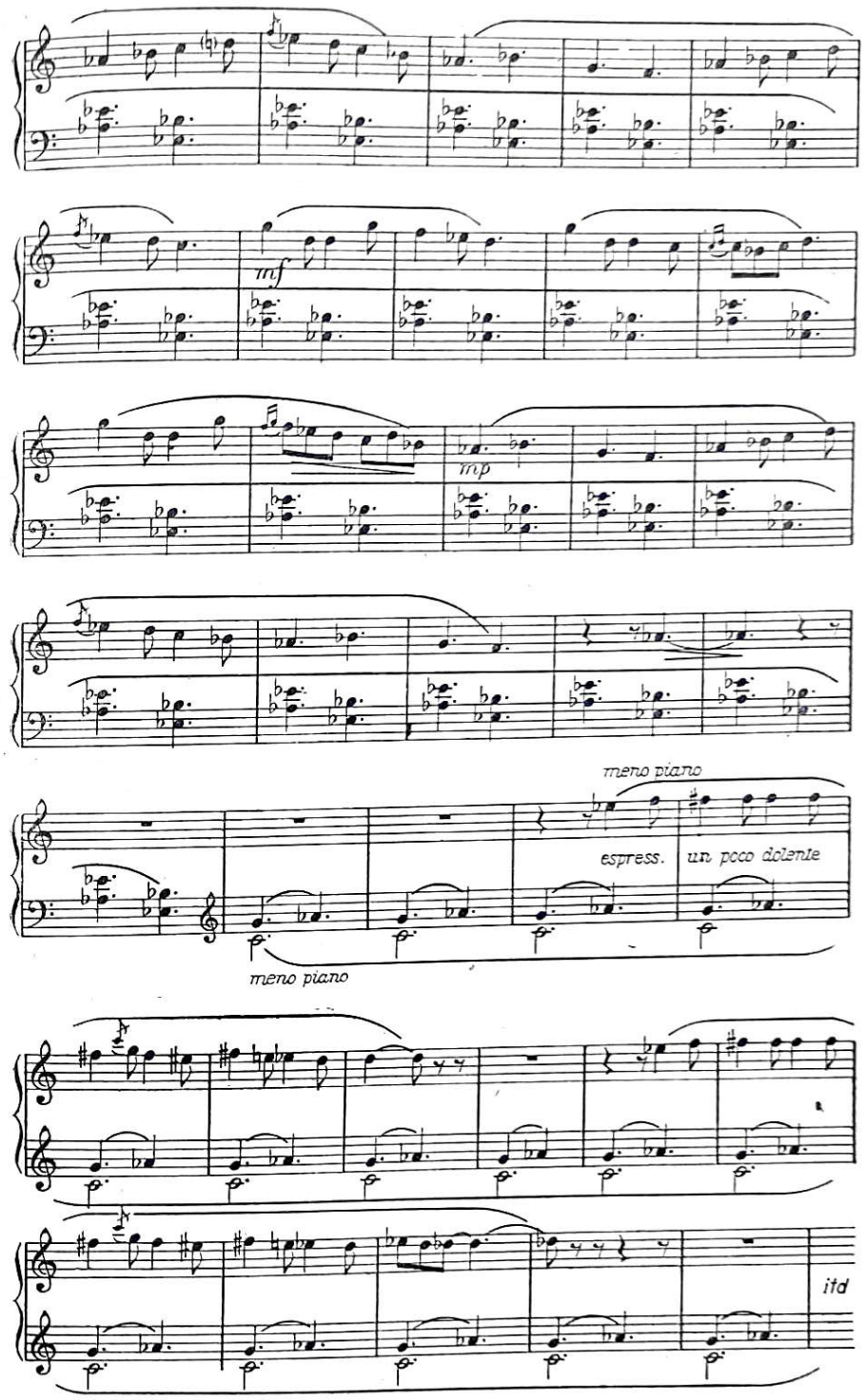
sabrane eseje i članke koje je napisao od 22. do 47. godine života, dakle, kroz 26 godina; otuda bizarnost naslova), *Il Pianoforte* (1937, 2. izd. 1951) i *J. S. Bach* (1942). Veoma je zanimljiva njegova autobiografija *I segreti della giara* (1941)[174]. God. 1951. izašlo je djelo *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, koje je Casella napisao u suradnji s. V. Mortarijem.

Kao kompozitor Casella je slobodan u harmonijskim sredstvima, vrlo često politonalan, ali pažljiv prema jasnoći melodijske linije, kojoj su ga vodile i simpatije za stare talijanske instrumentalne kompozitore. On privlači ukusnom instrumentacijom, mnogolikošću svojih formalnih obrazaca, ritmičkom okosnicom koja ponekad oživljuje plesne oblike prošlih vremena, izrazitim smislom za humor i grotesku, pa i za interesantne polifoničke spletove.

Iako je ostavio dosta vokalnih i scenskih djela, Casella je prvenstveno instrumentalni kompozitor. Za orkestar je među ostalim napisao tri simfonije, od kojih je najznačajnija treća (1941), rapsodiju *Italia* prema narodnim napjevima (1909), *Introduzione, aria e toccata* (1933), *Introduzione, corale e marcia* (1935, za duhački orkestar), koncert (1937) i *Paganinianu* (divertimento prema Paganinijevim temama, 1942). Koncertantnog su karaktera veoma uspjela partita za klavir i orkestar (1925), *Concerto Romano* za orgulje i orkestar (1926), *Scarlattiana* na teme D. Scarlattija, za klavir i orkestar (1926), koncert za violinu i orkestar (1928), koncert za klavir, violinu, violončelo i orkestar (1933) i koncert za violončelo i orkestar (1935). Komornom području pripadaju: *Pet kompozicija* za gudački kvartet (1920), koncert za gudački kvartet (1924, obrađen i za gudački orkestar), koji ide u red ne samo najljepših Casellinih kompozicija već i najljepših djela talijanske muzike poslije prvoga svjetskog rata, uspjela serenada za klarinet, fagot, trublju, violinu i violončelo (1930),*Sinfonia* za klavir, violončelo, klarinet i trublju (1932), koncert za gudački orkestar, klavir, timpane i udaraljke (1943), dvije sonate za violončelo i klavir (1907. i 1927) i *Siciliana e burlesca* za flautu i klavir (1914, prerađ. i za klavirski trio). Oveći broj djela posvetio je Casella klaviru. Među njima spomenut ćemo *A la manière de...* (dvije serije: 1911. i 1914; druga izrađena u zajednici s M. Ravelom), *Pupazzetti,* muzičke karikature (klavir četveroručno, 1918; obrađeno i za veliki i za komorni orkestar), sonatinu (1916), *Undici pezzi infantili* (1920) i *Sinfonia, arioso e toccata* (1936). Od tih djela karakteristični su *Undici pezzi infantili;* u njima ima mnogo ukusa i jednostavnosti, kojima ne smetaju povremene primjene suvremenih tekovina evropske muzike, njihova oštrina i reskost. Evo jednog većeg odlomka iz pretposljednje kompozicije u tom minijaturnom ciklusu. Naslov joj je *Uspavanka,* izgrađena je na ostinatnim basovima (sretno je izražen kontrast nastupom nove muzičke misli kod »meno piano«):



[174] Naslov je simboličan. »La giara« (tal. žara, urna) naslov je jednog Casellina baleta. Otkrivajući svoj život, umjetnik kao da izvlači tajne (»I segreti«) iz urne.



Casella je napisao i izvjestan broj solo pjesama; zborno područje zastupa jedino *Missa solemnis* »*Pro Pace*« (1944) za soliste, zbor i orkestar.

Muzičkoj sceni ostavio je Casella opere *La donna serpente* (*Žena zmija*, 1932), *La Favola d'Orfeo* (komorna jednočinka, 1932), misterij *Il deserto tentato* (1937, neuspio pokušaj veličanja talijanskih ratnih pustolovina u Africi) i balete *Il convento veneziano* (1912, izv. 1925), *La Giara* (1924, prema istoimenoj noveli L. Pirandella) i *La Camera dei disegni* (1940, muzika je najvećim dijelom uzeta iz spomenute zbirke *Undici pezzi infantili*). Osobito je uspjela *La Giara* — »seoska komedija bez riječi« — u kojoj živi Sicilija, njezin pejzaž i mentalitet njenih stanovnika.

Među kompozitore rođene sedamdesetih godina pripada Lorenzo Perosi (1872—1956), nekad zborovođa Sikstinske kapele, koji je još kao mlad svećenik radio na obnovi oratorija. Njegovi su najznačajniji radovi na tom polju *Muka Kristova*, *Preobraženje Kristovo*, *Lazarovo uskrsnuće*, *Uskrsnuće Kristovo*, *Otkupiteljev Božić* (tih je pet oratorija nastalo potkraj prošlog stoljeća u vremenu od samo dvije godine), *Pokolj nevine dječice*, *Mojsije* i dug niz drugih crkvenih djela, u kojima su dotaknute sve uobičajene forme crkvene muzike, uključujući misu i motet. Perosi veoma vješto vlada polifonijom i umije snažnim kontrastima slijediti oprečnosti teksta. No uza svu neposrednost djelovanja pojedinih odlomaka, Perosijevo stvaranje nije bez eklektičkih crta, koje ga povezuju uz različite smjerove i strujanja evropske muzičke historije. — Amilcare Zanella (1873), pijanist i dirigent, autor je simfonijskih djela (simfonija u h-molu), simfonijske pjesme *Festa campestre*, mnogih komornih kompozicija i opere *Revizor* (po Gogoljevoj komediji). — Mnogo je darovitosti pokazao Franco Alfano (1876—1954). Osim brojnih instrumentalnih kompozicija, među kojima su dvije simfonije, *Klasična simfonija* (1953), *Sinfonia breve* (1934), *Romantična suita* (za orkestar), divertimento (orkestar), tri gudačka kvarteta, klavirski trio, violinska sonata, sonata za violončelo, klavirski kvintet i klavirske kompozicije, ovog umjetnika najuspješnije predstavljaju njegova operna djela, među njima: *Resurrezione* (*Uskrsnuće*, 1904), *La leggenda di Sakùntala* (1921, najuspjelija), komične opere *Madonna Imperia* (1927), *L'ultimo lord* (1930), herojska drama *Cyrano de Bergerac* (1936), *Don Giovanni di Manara* (1941) i *Dottor Antonio* (1949). Alfano, izraziti zastupnik kasne romantike u talijanskom muzičkom kazalištu, prošao je kroz nekoliko razvojnih faza, u kojima su mu uzori bili veristički majstori, francuski impresionisti, stara talijanska opera XVIII st., a i vedra operna djela Richarda Straussa. Alfano je dovršio posljednju Puccinijevu operu *Turandot*. — Uz Alfana istakao se i Vincenzo Tommasini (1878—1950), izvrstan tehničar, filozof i estet, pretežno instrumentalni kompozitor, kojega je u nekoliko navrata privukla i opera, a osobito baletna scena (opere *Medea*, *L'uguale fortuna*, komična jednočinka *Il tenore sconfitto*, 1950; baleti *Le donne di buon umore* na motive D. Scarlattija, 1917, *Le diable s'amuse* na motive Paganinija, *Tiepolesco*, 1945). Tommasini je ostavio velik broj orkestralnih djela: uvertiru *La vita è un sogno*, *Poema erotico*, *Chiari di luna*, *Paesaggi toscani*, *Preludio, fanfara e fuga*, *Varijacije na temu Il Carnevale di Venezia* (1929), *Napoli*, više koncertantnih radova (koncert za violinu i orkestar, koncert za gudački kvartet, koncert za gudački orkestar i koncert za orkestar s obligatnim violončelom), komorne kompozicije (dva gudačka kvarteta, gudački trio, violinsku sonatu, sonatu za harfu, serenadu za harfu, flautu i violu), popijevke i requiem (1949). U mnogim djelima ovoga umjetnika, koji je našao svoj put oslobodivši se impresionističkih utjecaja, osjeća se i blizina narodne umjetnosti. — Francesco Balilla Pratella (1880—1955), nekada eksponent Marinettijeva futurizma na muzičkom području (Pratellin *Manifesto dei musicisti futuristi* potječe iz 1910), nije imao mnogo sreće sa svojim kompozicijama, među kojima su opere *Lilia*, *La Sina d'Vargoun*, *L'aviatore Dro* (1920), *Il dono primaverile*, dječja feerija *La ninna-nanna della bambola*, više komornih djela (klavirski trio, gudački kvartet, dvije violinske sonate), popijevke i dr. Bavio se i proučavanjem talijanskog folklora (osobito onoga iz pokrajine Romagne), kome je posvetio nekoliko značajnih studija i obradbi. Objavio je i nekoliko knjiga (*Musica italiana*, *Evoluzione della musica dal* 1910 *al* 1917). — Raffaele Casimiri (1880—1943), vrstan muzikolog, plodan istraživač i tumač Palestrinine ostavštine (bio je redaktor novog izdanja Palestrininih djela, koje nije

stigao dovršiti), istakao se i kao zaslužan dirigent čuvenoga vokalnog sastava Società polifonica romana, s kojim je izvodio značajna djela klasične polifonije po Evropi i Americi. Pisao je oratorije (*San Pancrazio*, *Santo Stefano*), mise, motete, litanije itd. — Pijanist i kompozitor Riccardo Pick-Mangiagalli (1882—1949), podrijetlom Čeh, odlikovao se dopadljivom lakoćom izražavanja, šarolikošću orkestralne palete i ritmičkom inventivnošću; to ga je i odvelo baletnoj umjetnosti, kojoj je posvetio niz djela: *Il Salice d'oro* (1914), *Il Carillon magico* (1918), *Sumitra* (1923), *Mahit* (1923), *Casanova a Venezia* (1929), *La Berceuse* (1933), *Koreografske varijacije* (1935) i *Visioni* (1943, na motive Chopina). Području opere pripadaju komična opera *Basi e Bote* (1927, na tekst A. Boita), jednočinka *Notturno romantico* (1936) i lirska igra *L'ospite inatteso* (1933). Mnogo je djela napisao za klavir (*Burleska*, *Lunaires*, *Preludij i tokata* i dr.), za orkestar (uspjeli *Notturno e Rondo fantastico*), za klavir i orkestar (*Sortilegi*, koncert) i za komorne sastave (violinska sonata, gudački kvartet). — Višestruko nadareni Domenico Alaleona (1881—1928) razvio je za svoga razmjerno kratkog života široku djelatnost kao muzikolog, kompozitor i zborovođa. Njegova opsežna rasprava *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia* (1908, novo izd. 1945) ide u red kapitalnih djela o razvoju oratorija. Ostavio je operu *Mirra* (1920), mnogo popjevaka, klavirske i orkestralne kompozicije i zborna djela (requiem). — Renzo Bossi (1883—1965), sin orguljaša i kompozitora M. E. Bossija, bavio se dirigiranjem, ali je stekao znatniji ugled kao nastavnik kompozicije i orgulja. U njegovim djelima zamjećuje se često sklonost k muzičkom humoru, koja se uspješno iživljuje na tekovinama suvremene, ali ne ekstremne kompozitorske tehnike. Spomenimo među njegovim orkestralnim kompozicijama simfoniju u a-molu, suitu *Fantocci animati*, burleskne pustolovine *Pinocchio*, *Intermezzo nostalgico*, *Vibrazioni* i koncert za violinu i orkestar; komponirao je i komorna djela, opere (*Volpino il calderaio*, 1925), pantomimu *Burla valdostana* (1926) i veći broj popjevaka. — Francesco Santoliquido (1883) dugo je živio u sjevernoj Africi, gdje su nastale mnoge njegove kompozicije koje nose tragove egzotične sredine i njezine muzičke kulture. Uz brojne popijevke, od kojih su neke njegova možda najuspjelija djela, a svakako ona koja se najviše izvode, Santoliquido je napisao niz orkestralnih kompozicija (simfoniju u F-duru, *La notte sahariana*, *La danzatrice araba*, *Le Sagre dei morti*), nekoliko komornih djela i kazališnih radova. — Franco Vittadini (1884—1948) komponirao je opere (*Il mare di Tiberiade*, *Anima allegra*, *Caracciolo*), balete (*La dama galante*, *Fiordisola*, *La Taglioni*), oratorije, komorna djela i dr. — Licinio Refice (1885—1954) napisao je opere *Cecilia* i *Margherita da Cortona*, a i mnoge crkvene kompozicije većeg i manjeg opsega (kantate, *Trittico francescano* i dr.), pokazujući zanimljiva nastojanja oko obogaćenja i osvježenja izražajnih sredstava crkvene muzike uz očuvanje osobnih crta. — Giuseppe Mulè (1885—1951) posvetio se pretežno muzičkom kazalištu, u kojemu su ga često privlačile sadržajne teme iz antike. On je uspješno primjenjivao u svojim djelima i obilježja sicilijanskog folklora. Uz opere (*Dafni*, 1928, *Liolà*, 1935) napisao je muziku za nekoliko drama Eshila, Sofokla i Euripida. — Široku je djelatnost razvio Adriano Lualdi (1887), dirigent, kompozitor, muzički pisac i kritičar. Pisao je opere (*La figlia del Re*, 1917, groteskni jednočinku *Il diavolo nel campanile*, 1925, komornu operu *La Granceola*, 1930, jednočinku *La luna dei Caraibi*, 1953), marionetske igre (*Le furie d'Arlecchino*, 1915, *Guerrin Meschino*, 1920), orkestralne kompozicije (*Suite adriatica*), komorna djela, zborove i popijevke. Objavio je nekoliko knjiga (*Serate musicali*, 1932, *Il rinnovamento musicale italiano*, 1931, *L'arte di dirigere l'orchestra*, 1940). — Vito Frazzi (1888), cijenjen kao nastavnik kompozicije, u svojim razmjerno malobrojnim djelima pokazuje strane utjecaje (R. Strauss), ali i mnogo ozbiljnosti i tehničke spreme. Napisao je opere *Re Lear* (1939) i *Don Chisciotte* (1952), više komornih kompozicija (violinsku sonatu, gudački kvartet, gudački kvintet) i orkestralnih djela (*Preludio magico*, *La morte di Ermengarda*, *Dialoghi*, *Proverbi e sentenze*).

Posljednji decenij prošloga stoljeća dao je nekoliko istaknutih predstavnika talijanske muzičke kulture, među kojima je i Guido Guerrini (1890—1965), koji se više od četvrt stoljeća nalazio na čelu značajnih talijanskih muzičkoodgojnih ustanova (konzervatoriji u Firenzi, Parmi i Rimu). Pisao je opere (*Nemici*, 1919, *L'Arcangelo*, 1930, izv. 1949, *La Vigna*, 1935, *Enea* 1948, izv. 1953), orkestralne kompozicije (*Visioni dell'antico Egitto*, *L'ultimo viaggio di Odisseo*), komorna djela, popijevke i veće zborne radove (uspjela *Missa pro Defunctis* za soliste, zbor i

orkestar); autor je i teoretskih djela, književnih radova (pisao je libreta za svoja i tuđa djela) i monografija (*F. Busoni*, 1948, *A. Vivaldi*, 1951), a transkribirao je i preradio veći broj kompozicija starih talijanskih majstora. — Jednim od najnadarenijih suvremenih talijanskih kompozitora smatra se Giorgio Federico Ghedini (1892—1965) nastavnik kompozicije na konzervatoriju u Milanu. Služeći se naprednijim tehničkim izražajnim sredstvima stvarao je povremeno i u okvirima dodekafonije (klavirski koncert). Dao je opere *Maria d'Alessandria* (1937), *Re Hassan* (1939), komičnu operu *Zlatna buha* (*La Pulce d'oro*, 1940), u kojoj je pokazao izvrstan smisao za grotesku i svježinu pikantne briljantnosti, zatim operu *Le Baccanti* (1948, prema Euripidu), jednočinku *Billy Budd* (1949) i radio-operu *Lord Inferno* (1952). Njegova značajnija orkestralna djela jesu partita (1925), *Concerto grosso* (1927), *Architetture* (1940), *Concerto dell'Albatro* za violinu, violončelo, klavir, recitatora i orkestar (1945, jedan od najboljih radova suvremene talijanske orkestralne literature), klavirski koncert (1947), koncert za dva klavira i orkestar, *Alderina* (1951), *Canzoni* za orkestar (1947—1948), *Concerto dell'Olmeneta*, *Concerto spirituale*, partita (1951), *Ouverture pour un concert* (1963). Od ostalih djela toga ozbiljnog i iskrenog umjetnika spomenimo *Sette ricercari* za klavirski trio, gudački kvartet, *La Messa del Venerdì Santo* za sole, zbor i orkestar, *Lectio Jeremiae prophetae* za sopran, zbor i orkestar (1962). — Victor de Sabata (1892) autor je simfonijskih pjesama (*Juventus*, 1919, *La notte di Platon*, 1924, *Gethsemani*, 1925), opere *Il Macigno* (1916), baleta *Mille e una notte* (1931), ali je mnogo više poznat kao izvrstan dirigent, jedan od najvećih koje je dala suvremena Italija. — Lodovico Rocca (1895) napisao je nekoliko orkestralnih djela, *Psalmodiju* za bariton, mali zbor i mali orkestar (1924), *Antiche iscrizioni* za sopran, bas, zbor i orkestar (1953, postavljeno i scenski), druge komorno-vokalne kompozicije, suitu za violinu i klavir, duhovitu *Storiellu* za fagot, dvije trublje, klavir i harfu, ali je težište postavio na operna djela: *La morte di Frine* (1921), *In terra di leggenda* (1933), *Dibuk* (1934), *Monte Ivnòr* (1939) i *Uragano* (1952, prema *Oluji* Ostrovskog). Među njima najuspjelija je i najpoznatija svakako *Dibuk*, čiji se sadržaj temelji na starom orijentalnom vjerovanju u reinkarnaciju prokletih duša. Individualna drama glavnih osoba miješa se u tom doista osebujnom djelu s ulogom šarolikog mnoštva koje je pod dojmom mističko-okultnih predaja. Rocca je, ne samo u tom kazališnom djelu, pokazao zamjerne sposobnosti u dočaravanju atmosfere ambijenta služeći se katkada izvornim napjevima istočnjačkog sinagogalnog i narodnog pjevanja. — Veoma je plodan Mario Castelnuovo-Tedesco (1895), koji od 1939. živi u Sjedinjenim Državama. Često blizak impresionistima, u suštini eklektik koji se ukusno služi suvremenim (ne ekstremnim) izražajnim sredstvima, Castelnuovo-Tedesco je mnoga djela posvetio klaviru (rapsodije *Alt-Wien*, 1923. i *Piedigrotta*, 1924, *Le danze del Re David*, 1925, *Fantazija i fuga Baba*, sonata, 1919); pisao je i koncertantnu muziku (dva violinska i dva klavirska koncerta, koncert za violončelo, varijacije za violinu i orkestar, *Concerto italiano* za violinu i orkestar, *Poema* za violinu i orkestar, koncert za gitaru i orkestar). Središnje mjesto u njegovim orkestralnim djelima zauzimaju brojne predigre: *Ukroćena goropadnica* (1931), *Mletački trgovac* (1935), *Julije Cezar* (1935), *Zimska priča* (1935), *San ljetne noći* (1940), *Coriolan* (1947) i dr., pretežno nadahnute Shakespeareovim kazališnim djelima. Ta ljubav za umjetnost velikoga engleskog dramatičara odrazila se u tog kompozitora na još jedan značajan način: komponirao je sve Shakespeareove pjesme (12 svezaka). Uz više komornih kompozicija Castelnuovo-Tedesco napisao je i nekoliko muzičko-scenskih radova, tako komičnu operu *La Mandragola* (1926, po Macchiavelliju) i operu *Aucassin et Nicolette* (1952, prema srednjovjekovnoj francuskoj igri). Tom području djelomično pripada i mimički oratorij *Bacco in Toscana* (1926). — Među djelima što ih je napisao Mario Labroca (1896), učenik Respighija i Malipiera, jesu opere *La principessa di Perepepè* (1927) i *Le tre figliuole di Pinco Pallino* (1928), dva baleta, tri gudačka kvarteta, klavirski trio, tri klavirska kvinteta, klavirski koncert, sinfonietta, *Osam madrigala* za bariton i orkestar (1958), popijevke i crkvene kompozicije (Stabat Mater, *Kantate o Kristovoj muci*, 1950). Pretežno lirik, ali i muzičar koji osebujno osjeća ritmičke impulse, Labroca odaje uravnoteženu, zrelu umjetničku ličnost. — U djelima koja piše Vittorio Rieti (1898, od 1940. živi u Sjedinjenim Državama) prepleću se elementi humora, briljantnosti, svježine narodne muzike, ali i »neoklasicističke« linearnosti i motoričnosti, pa i simpatije za instrumentalne oblike. Niz njegovih kompozicija prilično je dug: pet simfonija (1929—1945), tri klavirska koncerta, *Concerto napoletano* za violinu i orkestar (1928), dva koncerta za violončelo, partita za čembalo i šest instrumenata, četiri gudačka

kvarteta, serenada za violinu i komorni orkestar i više klavirskih kompozicija. Mnogo je pisao za muzičku scenu, osobito balete (*Barabau*, 1925, *David triomphant*, 1937, *The night Shadow*, 1941, na Bellinijeve teme, *Oedipus*, 1944, *L'Unicorno*, 1950), ali i opere (*Teresa nel bosco*, 1933, *Don Perlimplin*, 1949, *Viaggio d'Europe*, 1954, *The Clock*, 1960) i scensku muziku za mnoga kazališna djela. — Dante Alderighi (1898), cijenjen i kao pijanist, komponirao je više djela za klavir (suite, dva koncerta, divertimento za klavir i gudače, Tokata, Preludij), gudački kvartet, violinske sonate, *Pjesma sv. Franje suncu* za glas i klavir, concertino za violinu, simfoniju i dr.

Muzičari o kojima je dosad bila riječ preobrazili su talijansku muzičku kulturu unijevši u nju ne samo mnogo više raznovrsnosti već i ozbiljna i uspješna nastojanja da je učine suvremenijom. Puna sloboda disonance i ritma, ta velika pobjeda evropske muzičke misli u XX st., značajno se odrazila i u stvaralaštvu talijanskih kompozitora.

Muzičari rođeni u Italiji u našem stoljeću otići će još i dalje na tom putu. Oni će se uklopiti u traženja evropske muzičke avangarde; nekolicina među njima naći će svoje mjesto u njenim prvim redovima.

Već prvi decenij XX st. dao je Italiji dvojicu među najistaknutijim predstavnicima njene suvremene muzike: Dallapicolu i Petrassija.

Luigi Dallapiccola (1904) rođen je u Pazinu, u Istri. Učio je kompoziciju kod V. Frazzija. Izvrstan pijanist, predavao je od 1931. klavir na konzervatoriju u Firenzi, a od 1936. i kompoziciju. U prvom stvaralačkom razdoblju Dallapiccola je već očitovao značajno obilježje svoje umjetnosti: sklonost k upotrebi ljudskih glasova, kojima se obraća češće nego ostali talijanski kompozitori njegova doba. Od svih radova iz tog perioda samo *Himne* za tri klavira pripadaju instrumentalnom području. U ostalim djelima što ih tada piše prevladavaju oznake dijatoničnosti, modalnosti, arhaičnih madrigalizama i kontrapunktičke igre. Remek-djelo tog razdoblja je *Šest zborova Michelangela Buonarrotija* (1933—1936), u tri serije, od kojih je prva pisana za mješoviti zbor a cappella, druga za komorni vokalni ansambl i 17 instrumenata, a treća za mješoviti zbor i orkestar. U novo razdoblje ulazi Dallapiccola u doba kad počinje stvarati na principima dodekafonije, kojom se sve intenzivnije bavi, a od 1943. učinio ju je isključivom osnovom svog rada. Ali se tada već pomalja još jedno nastojanje, veoma karakteristično za Dallapiccolinu stvaralačku djelatnost, koje također objašnjava zašto se ovaj umjetnik tako često služi riječju, tekstom. On hoće da putem svoje umjetnosti podigne glas borca za slobodu i neprijatelja nasilja i tiranije. Iako je boravio u sredini koja je baš takve težnje nesmiljeno suzbijala, Dallapiccola je u tom smislu u više navrata progovorio. Čovjek našeg doba, dotakao je u pojedinim svojim djelima i druge akutne probleme čovječanstva XX stoljeća. Nakon *Tri laude* za visoki glas i komorni orkestar (1936—1937), napisane na tekstove iz XIII st., s povremenom primjenom dodekafoničkih načela, nastaje 1937—1939. jednočina opera *Volo di notte* (*Noćni let*). Na prvi pogled neočekivano i neobično, kompozitor se u tom djelu poslužio tonskim materijalom iz spomenutih lauda, na mjestima koja ipak odaju podudarnost s tekstovima lauda i dobivaju dublji smisao humanosti prožete religioznošću. *Volo di notte* iznosi dramu avijatičara koji vrši noćne letove ali zbog nestašice goriva nalazi smrt u valovima oceana. Radio-valovi donose njegov glas i njegove poruke do aerodroma, mjesta radnje. Tu je Dallapiccola i umjetnički snažno postavio problem pojedinca »čije se pravo na život i sreću

sukobljuju s takozvanim neophodnim potrebama tehničkog napretka« (Goléa). Rezultat je više puta uništenje individue. Prava čovjekova na život i slobodu osnova su veoma značajnoj Dallapiccolinoj kompoziciji *Canti di prigionia* (*Pjesme iz sužanjstva*, 1938—1941). Za tekstove su poslužili molitva Marije Stuart, zazivanje Boecijevo i oproštaj Girolama Savonarole. Dramatičnost posljednjih časova ove trojice osuđenih ističe vješto upletena gregorijanska sekvenca Dies irae. Nekoliko kompozicija (*Piccolo concerto per Muriel Couvreux* za klavir i komorni orkestar, balet *Marsia*, Kanonska sonatina u Es-duru na capriccie N. Paganinija za klavir, *Roncesvals* za glas i klavir) nalazi se između *Pjesama iz sužanjstva* i operne jednočinke *Il prigioniero* (*Zarobljenik*, 1944—1948), u kojoj Dallapiccola ponovo diže glas protiv tiranije i njenih sadističkih postupaka (u operi veliki inkvizitor »olakšava« zarobljeniku bijeg da bi ga odmah zatim ponovo uhvatio i odveo na lomaču). Među ostala Dallapiccolina vokalna i scenska djela pripadaju *Četiri pjesme* na stihove A. Machadoa, misterij *Job* (1950), prožet izvjesnim arhaičkim istočnjačkim crtama, *I Canti di liberazione* (*Pjesme oslobođenja*, 1955) za zbor i orkestar, kantata *An Mathilde* za ženski glas i orkestar (1955), *Preghiere* za bas-bariton i komorni orkestar (1963), kantata *Parole di San Paolo* (1964), opera *Ulisse* (1964). Od instrumentalnih djela spomenimo divertimento za violinu i orkestar pod nazivom *Tartiniana* (1951; muzička materija uzeta je iz sonata G. Tartinija, Dallapiccolinog užeg zemljaka, rođenog također u Istri) i srodnu kompoziciju *Tartiniana seconda* za violinu i komorni orkestar, zatim *Quaderno musicale di Annalibera* za klavir (1952), *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* za sopran i komorni sastav od 17 instrumenata, *Dialoghi* za violončelo i orkestar.

Goffredo Petrassi (1904), dugogodišnji trgovački pomoćnik u jednoj trgovini muzikalija, bio je učenik iz kompozicije A. Bustinija te je 1939. postao nastavnik iz kompozicije na rimskom konzervatoriju. Njegov biograf F. d'Amico dijeli Petrassijevo stvaranje u tri razdoblja. U prvom, koje seže do 1934, pretežu simfonijska i komorna djela: koncertna uvertira (1931), orkestralna passacaglia (1931), *Tri zborne kompozicije* uz mali orkestar (1932), partita za orkestar (1932), *Introdukcija* i *allegro* za violinu i 11 instrumenata (1933), tokata za klavir (1933), Preludij, arija i finale za violončelo i klavir, prvi koncert za orkestar (1934). U toj skupini djela posebno se ističe sjajna orkestralna partita, djelo velikog znanja i čvrste uravnoteženosti. U znaku vraćanja starim talijanskim instrumentalnim kompozitorima, što je karakteristično za mnoge talijanske muzičare iz prve polovine našega stoljeća, i Petrassijeva se partita već po naslovima svojih stavaka (Gagliarda, Ciacona, Giga) njima obraća. Ali mladi umjetnik ispunjava tradicionalne okvire novom sadržajnošću, smjelošću i svježinom ostajući dijete svoga vremena, zanimljiv polifoničar, odlučan u naglašavanju čvrstoće obrisa. Drugo stvaralačko razdoblje Petrassijevo, koje dopire do 1942, obilježeno je zbornim djelima većeg opsega, pretežno religioznog karaktera. Na početku toga razdoblja stoji *Deveti psalam* (1934—1936) za zbor, gudače, limene duhačke instrumente i dva klavira, djelo napregnute dramatske patetičnosti, grandiozne suradnje zbora i orkestra, u kojemu povremeni utjecaji zbornih kompozicija Igora Stravinskog ne mogu umanjiti veliku vitalnu i emotivnu snagu. Značajnija su majstorova djela iz tog vremena *Magnificat* za koloraturni sopran, zbor i orkestar (1939—1940) i, osobito, *Coro di morti* (na Leopardijev tekst) za zbor, tri klavira, limene duhače i udaraljke (1940—1941); u tom

Hans Werner Henze

Karlheinz Stockhausen

Ferruccio Busoni

Ottorino Respighi

TABLA 40

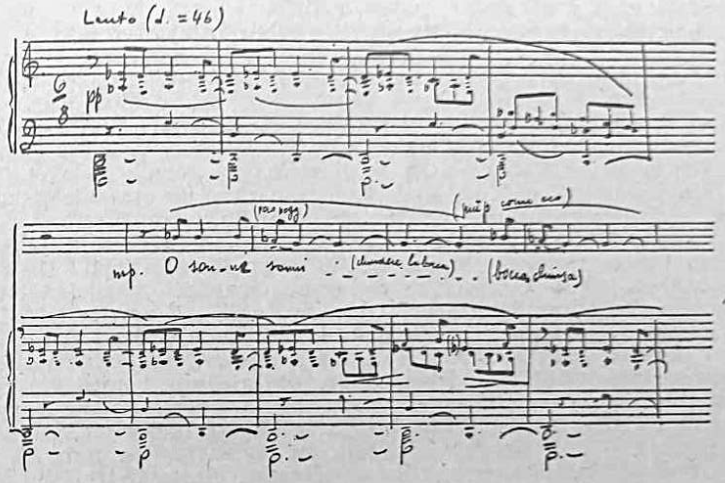
Ildebrando Pizzetti

Francesco Malipiero

Alfredo Casella

Luigi Dallapiccola

djelu, koje također ide u red najuspjelijih umjetnikovih kompozicija, polifonija se povlači pred homofonijom, opći je ugođaj nekako intimniji, filozofski kontemplativan. U tom razdoblju manje je uspio koncert za klavir i orkestar (1936—1939). Karakter trećem razdoblju Petrassijeve stvaralačke djelatnosti daju djela za muzičku scenu. Izuzmemo li nekoliko vokalnih i instrumentalnih kompozicija — klavirske *Invencije* (1944), uspjelu komornu sonatu za čembalo i deset instrumenata (1948), solo-pjesme — Petrassijevi su



Rukopis G. Petrassija

napori upućeni pisanju baletâ *La follia d'Orlando* (1942—1943) i *Il ritratto di Don Chisciotte* (1945) i operâ *Il Cordovano* (jednočinka prema Cervantesu, 1944—1948) i *La morte dell'aria* (1950). Navedena djela donose nove značajke Petrassijeve umjetnosti. Po riječima J. S. Weissmanna, bujna vitalnost umjetnikova temperamenta, odlučna dinamičnost, interes za pozitivne, optimističke životne vrijednosti, ustupili su mjesto drukčijoj senzibilnosti; pojavila se sklonost kontemplativnosti, intelektualizaciji, povučenosti, tumačenju nadživotnih vrijednosti. Slijedeće, četvrto razdoblje obuhvaća djela u kojima se sve jasnije ocrtava postepeno Petrassijevo prihvaćanje dodekafoničkih smjernica, na koje se povremeno i u radovima iz trećeg razdoblja nailazilo. U tom periodu treba istaknuti kantatu na španjolski tekst *Noche oscura* (1950—1951), zbornu karikaturu *Nonsense* (1952), pa niz koncerata za orkestar: vedri drugi (1951), treći (1953) poznat pod naslovom *Récréation concertante,* četvrti za gudački orkestar (1954), peti (1955) i šesti (1957), koji je autor nazvao *Invenzione concertata* za orkestar bez drvenih duhačkih instrumenata. Dodajmo tim radovima još gudački kvartet (1957), gudački trio (1959), koncert za flautu i orkestar (1960), *Propos d'Alain* za bariton i manji sastav (1960), *Prolog i pet invencija* za orkestar (1962), serenadu-trio za harfu, gitaru i mandolinu (1962), *Musica di ottoni* za limene duhačke instrumente i timpane (1963).

Uži suvremenici te dvojice istaknutih talijanskih suvremenih kompozitora jesu: Antonio Veretti (1900), koji povezuje tradicionalne oblike s muzičkotehničkim tekovinama našeg vremena te se služi dodekafonijom i serijelnošću. Pisao je opere (uspjelu komičnu operu *Il Medico volante* prema Molièreu, 1923; *Il favorito del re,*

1932, prerađena pod naslovom *Burlesca*, 1955), balete (dodekafonički koreografski misterij *I sette peccati*, 1956), oratorij *Il Figliuol prodigo* (1943), orkestralne kompozicije (*Sinfonia Italiana*, 1929; *Sinfonia epica*, 1939; *Sinfonia sacra* sa zborom, 1946; klavirski koncert; dodekafonička *Ouverture della campana*, 1952); gudački kvartet, klavirski trio, sonate za violinu i za violončelo uz klavir. — Virgilio Mortari (1902) služi se umjerenijim izražajnim sredstvima i nalazi put k prosječnom ljubitelju muzike, osobito na polju muzičkog humora. O tome svjedoče njegova scenska djela, među kojima su opere *Secchi e sberlecchi* (1925), *La Scuola delle mogli*, prema Molièreu (1929), *La figlia dell'diavolo* (1953), i jednočinka *Il Contratto* (1964) i popularni balet *L'allegra piazzetta* (1945). Napisao je, nadalje, monodramu s muzikom *Prima di colazione*, dva klavirska koncerta (1952. i 1960), koncert za kvartet i orkestar (1934), gudački kvartet (1931), nonet, violinsku sonatu, partite za violinu i violončelo uz klavir, *Triptih* za sole, ženski zbor i orkestar (1939), klavirska djela. — Vrijednih su priloga talijanskoj muzici svoga doba dala dva nadarena ali prerano preminula umjetnika, Mario Pilati (1903—1938; orkestralna djela, klavirski kvintet, sonata za violinu, sonata za violončelo) i Giovanni Salviucci (1907—1937), autor veoma uspjele *Talijanske simfonije*, passacaglie, predigre (sve za orkestar) i serenade za devet instrumenata. — Respighijev učenik Gino Contilli (1907) nije išao putovima svog učitelja; razmjerno rano se opredijelio za dodekafonički smjer, slobodno ga usvajajući. Njegova su djela, među ostalima, *Espressioni sinfoniche*, *Sinfonia italiana*, koncert za orkestar, kantata *In lunam*, *Offerta musicale* za sopran i mali sastav. — Drukčiji je Renzo Rossellini (1908), u čijim djelima prevladava težnja k jasnoći i poštovanju izvjesnih tradicionalnih zasada. Više je radova posvetio kazalištu: opere *La guerra* (1956), *Il vortice* (1958), *Le campane* (1959, namijenjena televiziji), *Uno sguardo dal ponte* (1961) i *Il linguaggio dei fiori* (1963) i nekoliko baleta. U orkestralnim kompozicijama obraća se kao i O. Respighi, ali na drugi način — Rimu, njegovoj prošlosti i njegovim pjesmama (*Stampe della vecchia Roma*, *Stornelli della Roma bassa*, *Pagine romane* I-II). Komponirao je, nadalje, klavirski trio, klavirsku sonatu, oratorije, kantate, muziku za oko 100 filmova. — Toj skupini pripadaju još dodekafoničar Adone Zecchi (1904; *Dvije invencije* za orkestar, partita za orkestar, klavirski trio, dvije violinske sonate, requiem i dr.), pijanist, kompozitor i muzički pisac Giuseppe Piccioli (1905—1961; klavirski koncert, *Burleska* za klavir i orkestar; baleti *La tarantola*, 1942, i *Festa romantica*, 1943; djela za klavir), Roberto Lupi (1908), dirigent, pijanist i teoretičar (*Armonia di gravitazione*, 1946), autor mnogih vokalnih djela manjeg i većeg opsega (kantata *Orfeo*, 1951, misterij *La danza di Salomè*) komornih i klavirskih kompozicija, zatim Riccardo Nielsen (1908), koji je započeo kao neoklasičar ali se nakon drugog svjetskog rata pridružio dodekafoničarima, postupajući s dodekafoničkim postupcima prilično individualno. Napisao je simfoniju (1933), koncertantnu simfoniju za klavir i orkestar, violinski koncert, duhački trio, sonatu za violončelo, klavirske kompozicije (*Sonatina perbrevis*, *Sonatina in signo Magni Arnoldi*, *Muzika* za dva klavira), radio-operu *La via di Colombo* (1953), *Requiem nella miniera* (1957). — Gianandrea Gavazzeni (1909) poznat je prvenstveno kao dirigent i muzički pisac (*Donizetti*, *Tre studi su Pizzetti*, *Parole e suoni*, *Il suono è stanco*, *Musorgski e la musica russa del l'Ottocento*, *Musicisti d' Europa*, *Trent'anni di musica*). Komponirao je tri koncerta za orkestar, tri klavirske sonate, *Sonatu da casa* za violinu, gudače i klavir, *Pjesme lombardijskih radnika* za orkestar, operu *Paolo e Virginia* i dr.

Respighijev učenik Ennio Porrino (1910—1959), rodom iz Sardinije, našao je put do folklora svoga kraja, o čemu svjedoči njegova često izvođena simfonijska pjesma *Sardegna* (1933). Svježine i bizarnosti ima u njegovoj uvertiri *Tartarin de Tarascon*. U nekim je djelima primijenio dodekafonička načela. Uz druge orkestralne i koncertantne kompozicije (*Sinfonietta dei fanciulli*, 1957, *Sonata drammatica* za klavir i orkestar, 1947, *Concerto dell'Argentarola* za gitaru i orkestar, 1953, concertino za trublju i orkestar), napisao je opere *Gli Orazi* (1941), *L'Organo di bambù* (1955), *Shardana* (1959), *Esculapio al Neon* (neizv.), više baleta, oratorija, zborova. — Mario Peragallo (1910) započeo je kao nasljednik postveristićkog smjera (opere *Ginevra degli Almieri*, 1937, i *Lo stendardo di S. Giorgio*, 1941). Nakon višegodišnje šutnje nastavio je stvaranje prihvaćajući dodekafoničke okvire, ali (po vlastitim riječima) »u apsolutnoj nezavisnosti od pravila i estetike historijske dodekafonije«. To se, među ostalim, očituje i u tome što se u njega, u jednom te istom djelu, mogu naći uz dodekafoničke odlomke i dijatonički. Peragallovi su najveći uspjesi violinski koncert (1954) i *Arija i koral In memoriam* za zbor i orkestar (1955). Napisao je uz to koncert za orkestar, dva klavirska koncerta (1949. i 1951), orkestralne *Forme sovrapposte* (1959), tri gudačka kvarteta, scenska djela *La collina* (1947), *La gita in Campagna* (1954), *La parrucca dell'imperatore* (1959). — Nino Rota (1911) više se pridržava tradicionalnih oblika te se ističe smislom za humor ali i za oblikovanje lirskih raspoloženja. Pisao je opere (*Ariodante*, 1942, *Torquemada*, 1943, *I due timidi*, 1950, *Il cappello di paglia di Firenze*, 1955. *La notte di un neurastenico*, 1959), orkestralna djela (tri simfonije, koncert za harfu), komorne kompozicije (gudački kvartet, kvintet za flautu, obou, violu, violončelo i harfu), oratorije.

Zanimljiva je ličnost Gian Carlo Menotti (1911), danas nesumnjivo jedan od najpoznatijih talijanskih kompozitora, čija je popularnost daleko prešla granice domovine. Već u jedanaestoj godini napisao je svoju prvu operu. Nešto kasnije pobirao je uspjehe kao nadaren mladi pijanist. Ali vrata slave otvorila su mu se tek pošto se 1928. preselio u Sjedinjene Države, gdje je završio studij kompozicije te i sam postao nastavnik za kompoziciju. Iako je dao i djela s područja instrumentalne muzike (klavirski i violinski koncert), Menotti se posvetio muzičkom kazalištu, na kojem počiva njegova popularnost. Nadaren i kao dramski pisac, Menotti je i svoj vlastiti libretist. Osim za prvu operu nastalu u Americi, *Amelia va al ballo* (1937), za koju je tekst napisao na talijanskom jeziku, sve je svoje ostale librete napisao na engleskom. Birajući sadržajnu tematiku svojih opera, Menotti je pokazao širok, mnogostran interes. Dok području opere — u kojoj imaju značajnu ulogu elementi frivolnosti, bezbrižnosti, karikature, lakih intriga, izvrgavanja ruglu društvenih licemjernosti — pripadaju uz navedenu operu još *The old Maid and the Thief* (*Stara djevojka i tat*, 1939), i jednočinka *Telefon* (1947), *Medij* (1946) je mračna tragedija spiritističkih seansa, varalica i prevarenih, koja se odvija u ponešto izvještačenim epizodama. Najveći uspjeh postigao je Menotti svojom snažnom muzičkom dramom *Konzul* (1950). U njoj je podigao optužbu protiv bezdušnosti birokracije koja, igrajući se ljudskim životima u današnjem svijetu teških podvojenosti, oštrih razgraničavanja boravišta, ideja i djelovanja, tjera ponekad u smrt one kojima je prethodno slomila živce. Ostala su Menottijeva scenska djela: topla, humana božićna priča *Amal i noćni posjetioci* (1951), *The Saint of Bleecker Street* (1954), madrigalistički balet *The Unicorn, the Gorgon and The Manticore* (1956), opere *Maria Golovin* (1958), *Le dernier sauvage* (1963), jednočinke *Labyrinth* i *Martin's Lie* (1964). Menotti je, svakako, nadaren dramatičar i muzičar. U suštini eklektik koji katkada ne bira mnogo sredstva kojima se služi te stoga upada u stilske neujednačenosti s nepotrebnim utjecajima verizma, simfoniziranog jazza i otrcanih formula lake američke muzike, on ima jak smisao za djelovanje s pozornice. Njegova muzika ilustrira, upotpunjuje scensko zbivanje, vršeći to često na jedinstven način, potresno i snažno. Ali nedostaci priječe ponekad njegovim djelima da ih gledalac može doživjeti kao zaokruženu umjetničku cjelinu, pa se Menottijevi doista veliki uspjesi dobrim dijelom temelje i na spoljašnjim efektima i aktualnosti tematike.

Istaknutih je muzičara dala i generacija rođena oko prvog svjetskog rata. Među njima je tršćanski kompozitor Giulio Viozzi (1912), podrijetlom Slovenac. Približio se Stravinskom, Hindemithu, Bartóku i impresionistima, ali je našao i vlastiti izraz; nije upadao u formalistička eksperimentiranja i uspješno je pokušavao da bude i ostane shvatljiv. Komponirao je nekoliko opernih radova za koje je sam pisao librete (duhovita jednočinka *Allamistakeo*, 1954, i kod nas izvedena; radio-opera *La parete bianca*, 1954; opere *Un intervento notturno*, 1957, i *Il sasso*

pagano, 1962), balet *Prove di scena* (1958), klavirski koncert (1960), violinski koncert (1957), koncert za violončelo (1961), koncert za klavirski kvintet i orkestar (1959), više drugih orkestralnih djela (*Hangar* 26, *Ballota*, *Peter Pan*, *Musica per Italo Svevo*, 1962), dva gudačka kvarteta, klavirski kvartet i kvintet, dvije violinske sonate, klavirske kompozicije. — U djelima što ih je napisao pijanist Bruno Bettinelli (1913; *Sinfonia da camera*, 1939, simfonija za gudače; *Sinfonia drammatica*, 1943; *Sinfonia breve*, 1954; koncert za orkestar; klavirski koncert; *Episodi* za orkestar, 1962; dva gudačka kvarteta; sonata za violončelo, opera *La Smorfia*, 1959. i dr.) zamjećuju se utjecaji Stravinskog i Honeggera. Ponekad se služi i napjevima gregorijanskog korala. — Pijanist Gino Gorini (1914), učenik G. F. Malipiera, pretežno je instrumentalni kompozitor, čija su djela, među ostalim, simfonija (1935), violinski i klavirski koncert, *Pet studija* za dva klavira, gudače i udaraljke, concertino za sedam instrumenata, gudački kvartet, klavirski kvintet, sonata za violončelo i klavir. — Nećak G. F. Malipiera Riccardo Malipiero (1914), također muzički pisac (*J. S. Bach*, 1948; *C. Debussy*, 1948; *Guida alla dodecafonia*, 1961), započeo je svoje plodno stvaranje u blizini impresionizma ali se kasnije pridružio dodekafoničkoj struji te je danas jedan od uglednijih talijanskih dodekafoničara. Ipak, njegove dodekafoničke strukture stalno teže za tim da se — kako navodi R. Vlad — kristaliziraju uz pojedinačne dijatonske jezgre, što je i inače prilično karakteristično za talijanske dodekafoničare. U dugi niz njegovih kompozicija pripadaju: tri simfonije (1949, 1956. i 1959; druga je *Sinfonia cantata* za bariton i orkestar), violinski koncert (1952) i dva klavirska koncerta (1945. i 1955), dva koncerta za violončelo (1938. i 1957), koncert za plesačicu i komorni orkestar (1956), *Nykteghersia* (*Veglia notturna*, 1962), tri gudačka kvarteta, klavirski kvintet, violinska sonata, sonata za obou, opera *Minnie la Candida* (1942), komična jednočinka *La donna è mobile* (1957), televizijska opera *Battono alla porta* (1963), *Cantata sacra*, *Cantata di Natale*, *Triptihon* za glas i udaraljke, solo-pjesme. — Ghedinijev učenik Alberto Bruni Tedeschi (1915) imao je mnogo uspjeha svojim orkestralnim djelom *Concerto per il principe Eugenio* (1951). Komponirao je, nadalje, simfoniju (1946), mimičku radnju za orkestar *Il Pedro*, koncert za orkestar, operu *Villon* (1941), dramsku akciju *Diagramma circolare*. — Iako je među svojim učiteljima imao i Dallapiccolu, Valentino Bucchi (1916) nije usvojio dodekafoničko-serijelne postupke. U red njegovih najuspjelijih, najneposrednijih djela idu *Cori della Pietà morta* za zbor i orkestar (1950), inspirirani djelatnošću talijanskog pokreta otpora u drugom svjetskom ratu. Pisao je i scenska djela (komornu operu *La vergine dei veleni*, 1939, groteskuu jednočinku prema Čehovu *Il Contrabasso*, 1954, opernu priču *Il gioco del barone; Le jeu de Robin et de Marion*, prema A. de la Halleu), orkestralne kompozicije (simfoniju, 1940, *Ballata del silenzio*, 1951), komorne radove (gudački kvartet, 1939, concertino za 8 instrumenata), kantate. — Ni Guido Turchi (1916) nije dosljedan, izraziti dodekafoničar. Dodekafonička su samo neka njegova djela, a u svim ostalima služi se potpuno slobodno atonalnim jezikom. Mnogo se bavio vokalnom muzikom, i to za veće sastave (*Due notturni sacri* za zbor i orkestar, *Dieci laude della Passione* za solo, zbor i orkestar, 1955, *Invettiva* za zbor i dva klavira i dr.). Osim opere *Il buon soldato Svejk* (1962), napisao je *Concerto in memoria di Béla Bartók* za gudački orkestar, 1948; *Piccolo concerto notturno* za orkestar (1950), gudački kvartet (1937), *Concerto breve* za gudački kvartet, trio za flautu, klarinet i violu (1945), klavirska djela (*Preludi e fughette*). — Težeći k obnovi suvremenog talijanskog muzičkog kazališta, Gino Negri (1919) napisao je bogat niz jednočinki: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1951), *Giorno di nozze*, *Il circo Max*, *Il tè delle tre*, *L'armonium è utile*, *Massimo*, *Vieni qui*, *Carla*. Komponirao je i radio-operu *Il testimone indesiderato*. Sceni su namijenjeni i *Divertimenti di Palazzeschi* (1948). Od ostalih djela spomenimo pantomimu *Finirò per svegliarmi* za tenor i klavir i *Antologia di Spoon River* za sole, zbor i orkestar (1947). — U suvremenoj talijanskoj muzičkoj kulturi mnogostran je i zanimljiv lik Roman Vlad (1919). Rodio se u Černovicama, koje su tada pripadale Rumunjskoj, ali od 1938. živi u Italiji, gdje je stekao znatno muzičko i opće obrazovanje. Djeluje kao muzički pisac i kritičar, predavač, kompozitor i pijanist. Objavio je velik broj studija i članaka (zbirka *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, 1955), monografije o Dallapiccoli (1957) i Stravinskom (1958) i veoma značajno djelo *Storia della dodecafonia* (1958), prijeko potrebno svakom muzičaru koji želi upoznati razvoj dodekafoničkog smjera. To temeljito djelo, napisano s mnogo invencioznosti i dara zapažanja, odaje golemo znanje i potpun pregled današnjeg stanja muzičke umjetnosti u svijetu. Vlad je autor većeg broja kompozicija koje se pretežno

temelje na dodekafoničkim principima. Dao je jednočinke *Storia di una mamma* (1951) i *Il dottore di vetro* (1961, namijenjena radiofonskoj izvedbi), balete *La strada sul caffé* (1943), *La Dama delle camelie* (1945), *Fantasia 1920* (1948), *Masques ostendais* (1959), *Il ballo dei ladri* (1961, namijenjen televiziji), *Il ritorno* (1962), nadalje, *Sinfonia all'antica* (1948), *Koncertantne varijacije* za klavir i orkestar na jedan 12-tonski niz iz Mozartove opere *Don Giovanni* (1955), *Meloritmi* za gudački orkestar (1959), gudački kvartet (1957), divertimento za 11 instrumenata (1948), serenadu za 12 instrumenata, sonatinu za flautu i klavir, *Ode super Chrysea phorminx* za gitaru i komorni orkestar (1964), kantate *De Profundis* (1949) i *Le ciel est vide* (1954). Bavi se i elektronskom muzikom.

Među muzičarima rođenim 1920. i kasnije talijanska je muzička avangarda dobila mnoge nove pristaše, od kojih su neki stekli znatan ugled u međunarodnoj muzičkoj javnosti.

Jedan od najuglednijih je Bruno Maderna (1920), dirigent koji s mnogo znanja i idealizma propagira suvremenu muziku, posebno avangardna djela svojih zemljaka. Od 1947. služi se dodekafoničko-serijelnom tehnikom bliskom Webernu; među talijanskim kompozitorima on je jedan od onih koji se najintenzivnije bave elektronskom muzikom. Sudjelovao je u seminarima ljetnih tečajeva u Darmstadtu, a s L. Beriom radi u milanskom Studiju za muzičku fonologiju na elektronskim eksperimentima. Njegova *Musica su due dimensioni* (1952) prvo je djelo u kojem se združuju »dimenzije« uobičajene instrumentalne muzike s »dimenzijama« elektronske muzike, fiksiranima na magnetofonskoj vrpci. Maderna je pisao orkestralna djela (koncert za dva klavira i orkestar, 1948, klavirski koncert, 1959, koncert za flautu, 1954, koncert za obou, oboe d'amore, engleski rog i instrumentalni sastav, fantazija i fuga na temu B-A-C-H, 1949, *Dvije improvizacije*, 1951—1952, divertimento, 1959, i četiri serenade za razne sastave, *Dimenzije*, 1964), gudački kvartet, elektronske kompozicije (*Notturno*, *Syntaxis*, *Continuo*). — Drukčiji je Vieri Tosatti (1920), nekad sklon neoromantici; ne ulazi u avangardne pokuse te se služi umjereno suvremenim izražajnim sredstvima, pokazujući osobit smisao za muzičko kazalište, kojemu je dao niz radova, međusobno kontrastnih, ističući čas humoristične elemente, čas neuobičajeno senzacionalne i paradoksalne. Njegova su muzičko-scenska djela *Dionisio* (1946), *Il sistema della dolcezza* (1951, prema E. A. Poeu), *Una partita a pugni* (1953), *Il giudizio universale* (1955), *L'isola del tesoro* (1958) i *La fiera delle meraviglie* (1963). Bavi se i instrumentalnom muzikom (klavirski koncert, 1945, divertimento za komorni orkestar, koncert za klavir i pet duhača, 1945, violinska sonata), a dao je i vokalnih kompozicija (*Sinfonia corale* za zbor i orkestar, 1944, i *Il Concerto della demenza* za recitatora, dva klavira i mali instrumentalni sastav, 1946). — Mario Zafred (1922), iz Trsta, prošao je kroz dvije različite faze u svom stvaranju. Započeo je kao dodekafoničar; kasnije, usvojivši marksističke gledanja, napušta dotadašnji put, pojednostavnjuje sredstva, želi ostati suvremen, ali i postati jasan i pristupačan. Jedan od najzanimljivijih likova današnje talijanske muzike, Zafred je pretežno instrumentalni kompozitor, neobično plodan na području koncertantne muzike. Dao je šest simfonija (1943—1958), od kojih je četvrta posvećena pokretu otpora u drugom svjetskom ratu, sinfoniettu za mali orkestar (1953), velik broj koncerata: za klavir i orkestar (1952), *Metamorfoze* za klavir i orkestar (1964), koncert za dva klavira i orkestar (1961), za violinu i orkestar (1952), *Koncertantnu simfoniju* za violu i orkestar (1951), koncert za violu (1956), za violončelo (1956—1958), za flautu (1951), za harfu (1955), za klavirski trio i orkestar (1953—1954). Napisao je, nadalje, četiri gudačka kvarteta (1941—1954), tri klavirska trija (1942—1955), duhački kvintet (1952), četiri klavirske sonate (1941—1963), opere *Amleto* (1961) i *Wallenstein* (1964), vokalna djela. — Dosljedni dodekafoničar Webernova tipa Camillo Togni (1922) postao je zapažen kantatom *Psalmus CXXVII* (1950). Dao je vokalnoj muzici i druge priloge (solo-pjesme, *Coro di T. S. Eliot* za zbor i instrumentalni sastav), a među njegovim su instrumentalnim djelima varijacije za klavir i orkestar (1946), fantazija za flautu i gudače (1958), koncert za gudački orkestar, dva gudačka kvarteta, klavirski trio, sonate za violončelo i klavir, za flautu i klavir, klavirska djela.

Među likovima talijanske muzičke avangarde najistaknutiji je svakako Luigi Nono (1924), zet Arnolda Schönberga, učenik G. F. Malipiera, B.

Maderne i H. Scherchena, jedna od najuglednijih ličnosti darmstadtskih tečajeva. Započeo je nastavljajući Webernova nastojanja. Njegove *Kanonske varijacije* na seriju Schönbergova op. 41 (1950), napisane za komorni orkestar, pripadaju među prve kompozicije novog serijelnog tipa u kojima se unaprijed organizira upotreba i iskorištavanje svih parametara, tj. svih osobina tonova. Tada još suzdržan, asketski hladan u svojim »punktualističkim« ostvarenjima, Nono se postepeno sve više prepušta objavljivanju svoje emotivnosti prožete lirikom. Ali on ide i dalje, pa svoj umjetnički svijet često oblikuje u strogoj zavisnosti od svojih političko-socijalnih uvjerenja. Napredno orijentiran, u svojim djelima izražava revolt protiv rata i njegovih strahota, protiv diktature, terora i nasilja, protiv netrpeljivosti i njenih posljedica. O tome govore već naslovi njegovih djela, od kojih su mnoga komponirana na tekstove španjolskih pjesnika (F. G. Lorca, A. Machado): *Epitaffio per Federico García Lorca* (1952—1953, sadrži tri dijela: *España en el corazon* za sole, zbor i instrumentalni sastav, *Y su sangre ya viene cantando* za flautu, gudače i udaraljke i *Romance de la guardia civil* za recitatorku, recitirajući zbor i orkestar), *La victoire de Guernica* na stihove P. Eluarda za zbor i orkestar (1954), *Il canto sospeso* (pisma na smrt osuđenih pobunjenika) za sole, zbor i orkestar (1956), opera *Intolleranza 1960* (1961), kantata *Canti di vita e d'amore (Sul ponte di Hiroshima,* 1962). Ali u djelima ovog avangardista (koji, međutim, osporava svaku umjetničku vrijednost aleatoričkim pokušajima, smatrajući ih neozbiljnim naivnostima) javlja se antinomija, zapažena već i prije u nekih drugih kompozitora; ponavlja se još jednom poznata činjenica da društveno-politička i umjetnička ljevica ne idu zajedno; revolucionarnost teksta izbjegava revolucionarnost muzičkih izražajnih sredstava, što je i razumljivo. Avangarda se, naime, nužno ne obraća širim slojevima, na koje, naprotiv, u prvom redu računaju svi politički revolucionari. Stoga su i pojedina Nonova djela danas bliska samo užem krugu radikalnih pobornika novog, dotad nepoznatog u muzičkoj umjetnosti. A to znači da im je domet veoma skraćen, da ne dopiru tamo gdje nema i ne može biti razumijevanja za novu muzičku misao i nove kompozicijske postupke. Osim navedenih djela Nono je napisao i više drugih: *Dvije kompozicije za orkestar* (1951—1959, druga nosi naziv *Dnevnik iz Poljske*), *Varianti* za violinu, gudače i drvene duhačke instrumente (1957), *Polifonica — Monodia — Ritmica* za sedam instrumenata (1951), *Canti* za 13 instrumenata (1954), *Incontri* za dvije instrumentalne grupe (1955), balet *Il mantello rosso* (prema F. G. Lorki, 1954), *Cori di Didone* za 32 pjevača i udaraljke (1958), *Ha venido* za sopran-solo i zbor soprana (1960), *Canciones a Guiomar* za sopran i instrumentalni sastav (1963), kantatu *La fabbrica illuminata* za mezzosopran i magnetofonsku vrpcu (1964). Bavi se i elektronskim pokušajima.

Ghedinijev i Dallapiccolin učenik Luciano Berio (1925) uputio se Webernovim stopama, usvajajući zatim totalnu serijelnost a mjestimično i aleatoriku, pa i mogućnosti elektronske muzike. Ovaj lirik gorljive ekspanzivnosti dao je nekoliko osebujnih djela za orkestar: *Nones* (1954), zamišljene kao oratorij uz stihove W. Audena koji evociraju Kristovu pasiju; Berio se na kraju odlučio za tip orkestralne varijacije, pri čemu je (prema vlastitim riječima) pomišljao na »pasiju čovjeka uopće, u teškim opasnostima jednog krvavog historijskog trenutka«; divertimento; varijacije za komorni orkestar (1953), u kojima objekt varijacija postaje i ritam i niz instrumentalnih boja;

Allelujah (1957) s karakterističnom podjelom orkestra u instrumentalne skupine koje nezaustavljivim variranjem zvukovnog materijala ostvaruju ono što je autor nazvao »neprekidnom alelujskom jubilacijom«. U ostala instrumentalna djela ovog umjetnika pripadaju serenada za flautu i 14 instrumenata, gudački kvartet, *Sekvenca* za solo-flautu, varijacije za klavir, *Quaderni* (I — za duhače, udaraljke, harfu i celestu; II — za orkestar), *Tempi concertati* za četiri solista i instrumentalni sastav. U djelima kao što su *Mutazioni* i *Perspectives* dolaze do izražaja kompozitorova iskustva s elektronskom muzikom. U kompoziciji *Différences* za pet instrumenata i stereofonske vrpce za četiri zvučnika (1959) osebujno se stapaju elementi »prirodne« i snimljene muzike. Posebno se izdvaja *Omaggio a Joyce* za recitatorku i magnetofonsku vrpcu, u kojemu ženski glas recitira odlomak iz Joyceova romana Ulysses; s vrpce se čuje preradba tonskih elemenata iz glasa recitatorke, tako da se ovo djelo, koje mnogi smatraju Beriovim remek-djelom, u izvjesnom smislu približuje području konkretne muzike. Nekoliko radova posvetio je Berio i muzičkom kazalištu. Oni nose pretežno baletna obilježja (*Mimusique,* 1955; *Allez-hop,* 1959; *Esposizione,* 1963, s elementima pjevanja i plesa). S tog područja zanimljivo je djelo *Passaggio* (1963), u kome Berio traži nove putove. Protagonisti su Žena, Zbor A i Zbor B. Žena prolazi (otuda i naziv Passaggio = prolaz, prijelaz) kroz niz dramatskih situacija, karakterističnih za društvo našeg vremena. Zbor B raspoređen je u ložama i parteru. On u stvari predstavlja konzervativnu publiku koja protestira pri svakom pokušaju da se u dotrajale vrijednosti unesu novi elementi. Upadanja i protesti ovog zbora koji recitira vrše se na raznim jezicima. Muzika djeluje sugestivno, osobito u trenucima »kad tekst i radnja iziskuju zvukovne efekte naturalističkih tendencija« (G. Manzoni).

Na putovima avangarde nalaze se i kompozicije što ih stvaraju Aldo Clementi (1925), autor mnogih instrumentalnih djela (Concertino za 9 instrumenata, 1956; *Tri studije* za komorni orkestar 1957; *Episodi* za orkestar, 1958; *Ideogrammi:* I — za 16 instrumenata i udaraljke, II — za flautu i 17 instrumenata, 1960; *Sedam prizora* za komorni orkestar, *Informel* I-III za orkestar; sonata za trublju, gitaru i klavir; *Triplum* za flautu, obou i klavir, 1961), jednočinke *Collage,* kantate na Calderonov tekst, elektronskih kompozicija; Franco Donatoni (1927; improvizacije u dvije verzije *Per orchestra,* orkestralna invencija *Sezioni,* 1962, *Puppenspiel* za orkestar, 1962, *Strophes* za orkestar, divertimento za violinu i orkestar, concertino za gudače, limene duhače i udaraljke, *Movimento* za čembalo, klavir i devet instrumenata, improvizacija za sedam instrumenata *For Grilly,* četiri gudačka kvarteta, *Doubles* za čembalo, serenadu za sopran i komorni orkestar), Vittorio Fellegara (1927; simfonija, 1957, *Concerto breve* za komorni orkestar, koncert za orkestar, serenada za komorni orkestar, *Fragmenti* I-II za komorni orkestar, oktet za duhače, balet *Mutazioni, Requiem di Madrid* za zbor i orkestar); Girolamo Arrigo (1930), koji živi u Parizu i bavi se prvenstveno vokalnom muzikom (*Dva epigrama* za pet glasova a cappella, *Dvije pjesme* za sopran i 24 instrumenta, *Tre occasioni* za sopran i 32 instrumenta, *Pet epitafija* za zbor i orkestar) ali piše i instrumentalna djela (uspjeli gudački trio, *Fluxus* za devet instrumenata), Angelo Paccagnini (1930; *I dispersi* za orkestar, violinski koncert, *Musica da camera* za devet instrumenata, *Gruppi concertati* za duhače, udaraljke, čembalo i klavir, četiri etide za komorni orkestar, jednočinka *Le sue ragioni, Actuelles* za sopran, zbor i orkestar, elektronske *Sekvence i strukture*); slikar i kompozitor Sylvano Bussotti (1931), koji za svoja djela pronalazi i adekvatnu notaciju, često veoma zakučastu i nepristupačnu (*Sette fogli,* kompozicije za razne sastave; *Phrase* za violinu, violu i violončelo; *Five Piano Pieces for David Tudor, Pour clavier* 1961, *Tableaux vivants* za dva klavira, 1964, *S izvjesnim govornim izrazom* za komorni sastav, 1964; kantata *Torso; Memoria* za bariton, zbor i orkestar); Niccolò Castiglioni (1932), izraziti talent, izvrstan pijanist, sklon vir-

tuoskoj igri tonova, autor radio-opere *Attraverso lo specchio* (1961), dviju simfonija, uvertire (1958) i drugih orkestralnih djela (*Sekvenca*, 1959, *Impromptus* I-IV, *Preludij*, 1960, *Disegni*, 1960, *Aprèslude*, 1960, *Décors*, 1962, *Rondels*, 1962, *Consonante* za flautu i komorni orkestar, 1962, *Synchronie*, *Concerto*, 1963, *Caractères*, 1964), klavirskih kompozicija (*Inizio di movimento*, 1958, *Cangianti*, 1959), komornih radova (*Tropes* za šest izvođača, 1960, *Gymel* za flautu i klavir, 1960), vokalnih djela (*Cantata mondana*, *A Solemn Music* za sopran i komorni ansambl, 1963); Mario Bertoncini (1932); Franco Evangelisti (*Ordini* za orkestar, 1961, *Spazio a cinque* za četiri grupe udaraljki i zvučnike, 1962, *Aleatoria* za gudački kvartet, 1959, elektronsko djelo *Incontri di fasce sonore*).

S imenima koja smo naveli nije nipošto iscrpljen popis suvremenih talijanskih kompozitora. Mogli bismo im dodati barem još ova: Franco Mannino (opera *Il diavolo nel giardino*, 1963, baleti *Mario e il mago* i *Omaggio a Jean Babilée*, *Tre tempi* za orkestar, sonatina za klavir i gudače); Luciano Chailly (muzičko-scenska djela *Era proibito*, 1963, *Procedura penale*, *Una domanda di matrimonio*, *Ferrovia sopraelevata*, *Fantasmi al Grand Hôtel*, veoma uspjela komična jednočinka *Il Mantello*); Terenzio Gargiulo (tri simfonije, concertino za oboe i gudače, klavirski kvintet), Vittorio Giannini, Domenico Guaccero, Boris Porena, Mario Bortolotto, Egisto Macchi, Bruno Canino, Giacomo Manzoni (opera *Atomtod*, 1965), Gianni Ramous, Orazio Fiume, Giorgio Ferrari.

ČEŠKA I SLOVAČKA

Smrću Smetane i Dvořáka završila se krupna djelatnost umjetnika koji su položili temelje češke muzike novijih vremena i pribavili joj svjetski ugled. Oni su izgradili nacionalni smjer u češkoj muzici i ostvarili njegovu pobjedu na svim područjima muzičkog stvaranja. Njihova baština bila je golema opsegom i značenjem; generacije muzičara koje su je preuzele učinile su to s osjećajem zahvalnosti i odgovornosti. No ne smije se, dakako, zaboraviti da je Češka smještena u srednjoj Evropi i da već zbog te činjenice nije mogla ostati ravnodušna prema događajima u razvoju evropske muzike. Smetana je budno pratio djelatnost Wagnera i Liszta. Dvořák je bio prijatelj i poklonik Johannesa Brahmsa. Uz to već zarana, a osobito Dvořákovom nastavničkom djelatnošću, češka kompozitorska škola stječe sve veći ugled. Uspostavlja se uzajamnost u kojoj je Češka, s jedne strane, čuvajući tradicije Smetane i Dvořáka, primala pobude upoznavanjem novih tekovina evropske muzike, dok je s druge strane, i sama pridonosila izgradnji mladih evropskih kompozitorskih kadrova, a i traganju za novijim i drukčijim muzičkim izrazom. Prag je u toku vremena postao veoma značajan centar evropskog muzičkog stvaranja i kompozitorske nastave, a i žarište intenzivnog muzičkog života, kome su dali pečat nastupi čuvenih čeških ansambla, kako u kazalištu tako i na koncertnom podiju (dovoljno je da se sjetimo Češke filharmonije, Češkog kvarteta, solista kakvi su bili Kubelík i kasnije Přihoda i istaknutih zbornih kolektiva).

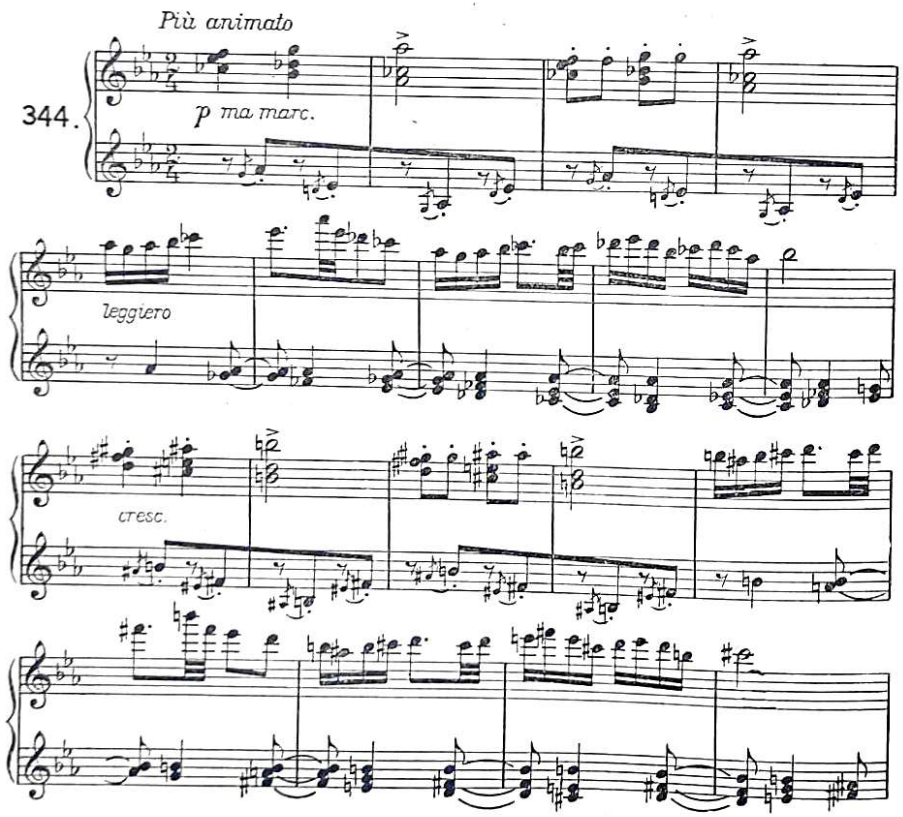
Ali u prisnom dodiru s razvitkom muzike u Evropi tradicije Smetane i Dvořáka, godinama čvrsti putokazi mladim češkim kompozitorima, nisu mogle sačuvati svoju izvornu snagu i svježinu. Uvijek žive i mile češkom narodu u stalnim izvedbama, koje nisu pokazivale znakova opadanja, kompozicije Smetane i Dvořáka sačuvale su i nadalje ljubav i poštovanje svih čeških kompozitora. Ali zov novih, osebujnih zvukova, neobičnost stvaralačkih postupaka koji su pripremali i ostvarili revoluciju u evropskoj muzici, osobito

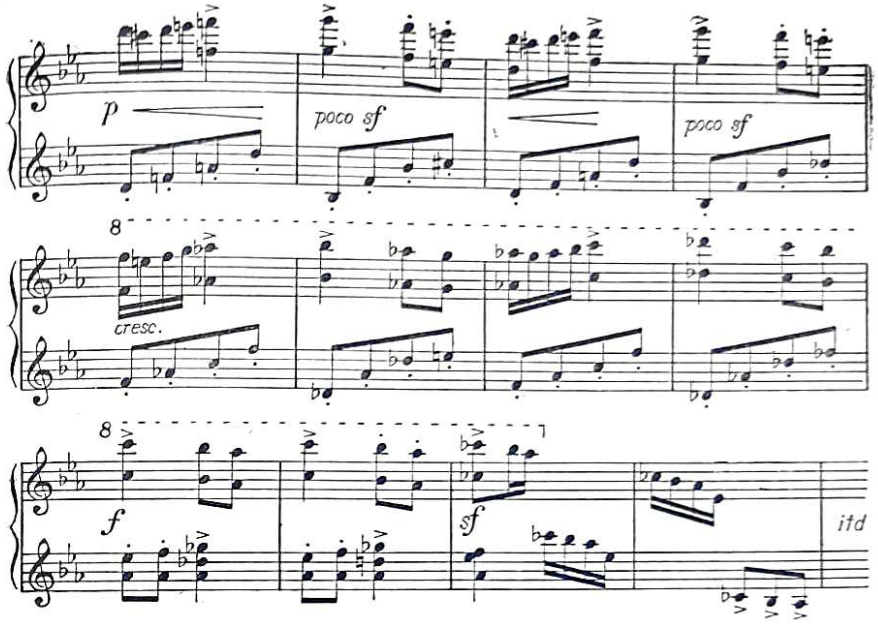
u godinama nakon prvog svjetskog rata, bio je i previše privlačan a da mu se kompozitori i u Češkoj ne bi odazvali. Postepeno su internacionalistička obilježja, karakteristična za atonalnost i politonalnost, postajala sve češće temeljem na kojemu su se izgrađivale kompozicije u Češkoj.

Govoreći o češkim kompozitorima novijih vremena, morat ćemo najprije spomenuti umjetnika koji je velik dio svoga vrlo dugog života proveo u prošlom stoljeću, a budući da je suvremenik i Dvořáka i generacije koja se pojavila na češkoj muzičkoj pozornici potkraj XIX st. i u početku XX st., smatraju ga mostom koji ih spaja. Bio je to Josef Bohuslav Foerster (1859—1951), član obitelji u kojoj se muzika odavno gajila. Bio je izvrstan orguljaš, a bavio se i nastavom kompozicije. U svom stvaranju, koje dotiče sva muzička područja, Foerster je prvenstveno lirik. Lirska raspoloženja, u kojima se iživljuje njegova ljubav prema ženi, prema čovjeku uopće, a i prema Bogu, karakteristična su u prvom redu za brojne cikluse Foersterovih solo-pjesama, koje idu u red najljepših što ih je dala muzika u Češkoj. Foerster ne pozna jakih strasti; u njega ćemo uzalud tražiti revolucionarstvo, bilo u idejama, bilo u sredstvima. Smisao za složeniju, apartnu harmoniju nije ni njemu stran, ali Foerster, u suštini veoma povezan uz tradiciju velikana češke muzike XIX st., osvaja suvremenije tekovine oprezno i postepeno. Iz dugačkog popisa djela toga umjetnika, koji nije prestajao komponirati ni u dubokoj starosti, navedimo divne cikluse solo-pjesama *Ljubav* (1900), *Priča o dugoj čežnji* (tekst Tagorea), *Pjesme sumraka*, *Erotikon*, *Passiflora* i *San proljetne noći*, zatim brojne zborne kompozicije, koje su na poseban način obogatile češku zbornu literaturu, velika oratorijska djela *Stabat Mater* (1892), i *Sv. Václav* (1928), opere *Deborah* (1891), *Eva* (1897), *Jessika* (1905), *Nesavladivi* (1917), *Srce* (1922), *Gajdaš iz Strakonica* (1929) i *Luđak* (1935), pet simfonija (1888—1929), od kojih je četvrta najznačajnija, simfonijske pjesme *Moja mladost* (1900), *Proljeće i čežnja*, dva koncerta za violinu i orkestar (1910, 1927), koncert za violončelo i orkestar (1931) i više orkestralnih suita (značajna je *Jičinska suita*, 1925), komorne radove, više klavirskih kompozicija (*Igre Erosovih maski*).

Sasvim je drukčiji lik Dvořákov učenik Vítězslav Novák (1870—1949), dugogodišnji nastavnik za kompoziciju na praškom konzervatoriju, koji je kao izvrstan pedagog stekao svjetski ugled. Kod njega su učili i mnogi kompozitori iz drugih evropskih zemalja, među njima i kompozitori iz Jugoslavije (Dobronić, Odak, Slavenski i dr.). S Novákom započinje novo razdoblje u razvoju češke muzike. Na prijelomu dvaju stoljeća on unosi u nju elemente ondašnje evropske muzičke suvremenosti. Snažna individualnost, Novák je u toku vremena izgradio vlastiti muzički govor, nov u Češkoj i po melodiji i po harmoniji. Svoje uzore nalazio je ponekad u Debussyjevu impresionizmu, od kojega u mnogo čemu potječe obogaćenje njegovih harmonija. Ali Nováka je vodila i strastvena, neugasiva ljubav k narodnoj pjesmi. On je prvi izgrađivao muzička umjetnička djela na osebujnostima istočnomoravskog i slovačkog folklora, koji je u dobroj mjeri uvjetovao opći tip Novákove melodije. U suštini kasni romantik, Novák je svoja djela prožimao onim osjećanjima koja su u njega najdulje uščuvala plodnu svježinu: ljubavi prema ženi i prema prirodi. Erotika, u najrazličitijim svojim fazama i odsjajima, ispunjava mnoga njegova klavirska, orkestralna i vokalna djela elementar-

nom snagom izraza. O tome svjedoče ciklusi popjevaka *Melankolija* (1901), *Melankolične pjesme o ljubavi* (1906), *Dolina novoga kraljevstva* (1903), divne simfonijske pjesme *O vječnoj čežnji* (1904. i 1907), *Toman i šumska vila* (1907), klavirski ciklusi *Eroticon* i *Pjesme zimskih noći*. U svojoj ljubavi prema prirodi Novák je isto onako elementaran, eruptivan, kao i kad pjeva o ljubavi. On crta razularenost elemenata, ali umije i osluškivati pritajenost života u neiscrpljivoj riznici prirode. Dok simfonijska pjesma *U Tatrama* (1902) dočarava tajanstvenost planinske samoće, beskraj vidika s visokih vrhunaca, divlji šum gorske bujice i mir večeri koju uspavljuju daleka seoska zvona, *Oluja* (1910, za soliste, zbor i orkestar) iznosi autorove dojmove pred razbješnjelim vodenim masama, a *Pan* (1910, prvobitno napisan za klavir, kasnije instrumentiran) pretvara se u slavospjev cjelokupnoj životnoj snazi prirode. Narodno je stvaralaštvo znatno obogatilo Novákovu muzičku misao. Novák je dugo i uspješno obrađivao slovačke narodne napjeve, a pisao je i izvorne kompozicije na tekstove moravskih narodnih popjevaka. Niz vrijednih djela svjedoče i o tom intimnom dodiru i saživljavanju s osobinama folklornih tvorevina. Među njima treba na prvom mjestu spomenuti popularnu *Slovačku suitu* (1903) za klavir (autor ju je i orkestrirao), u kojoj ima mnogo invencioznosti i ukusa, a i raznovrsnosti ugođaja. Jedan primjer iz trećeg stavka pokazat će ritmičku i melodičku svježinu koju ovaj kontrastni odlomak unosi u inače lirski koncipiran stavak:





U ostala Novákova orkestralna djela pripadaju *Jesenja simfonija* (1934), *Svibanjska simfonija* (1945), uvertire, dvije zanimljive serenade za mali orkestar (u F-duru i D-duru, 1905). Znatan je i Novákov doprinos komornoj muzici. Od njegova tri gudačka kvarteta kvartet u D-duru (1905) jedno je od najznatnijih postignuća češke komorne muzike. Tom području pripadaju klavirski kvintet (1897), klavirski triji u G-duru (1892) i osobito u d-molu, »quasi una ballata« (1902), jedno od najpoznatijih Novákovih komornih djela, violinska sonata i sonata za violončelo (1941). Novák je pisao i druga klavirska djela (*Sonata eroica*, 1900). Ostavio je nekoliko djela i za muzičko kazalište: opere *Vražić u dvorcu* (1914), *Karlstein* (1916), *Lucerna* (1923), *Djedov zapis* (1925) i balete-pantomime *Signorina Gioventù* (1928) i *Nikotina* (1929).

Josef Suk (1874—1935), Dvořákov učenik i zet, bio je, poput Nováka, uvaženi nastavnik za kompoziciju (kod njega su se školovali i neki jugoslavenski kompozitori). Uz to je djelovao i kao reproduktivni muzičar, osobito u čuvenom Češkom kvartetu, s kojim je po čitavoj Evropi propagirao češku ali i evropsku suvremenu komornu muziku. Za razliku od Foerstera i Nováka, Suk se razmjerno malo bavio vokalnom i kazališnom muzikom. On je izraziti instrumentalni kompozitor: simfoničar i komorni muzičar. Osobito mu je orkestar pružao široke mogućnosti za iživljavanje meditativne naravi, na koju su duboko djelovala zbivanja iz njegova privatnog života. Njegov monumentalni simfonijski ciklus *Azrael* (1906), *Ljetna bajka* (1908), *Zrelost* (1917) i *Epilog* (1932, za solo, zbor i orkestar) u mnogo čemu je izgrađen na autobiografskim elementima. Dok je *Azrael* nastao pod dojmom teških udaraca koji su ga zadesili smrću žene i tasta, u *Ljetnoj bajci* zrcali se postepeni kompozitorov duševni preporod, na koji je utjecao boravak u ljepotama prirode. *Zrelost* — uz *Epilog* jedno od najsnažnijih djela novije češke orkestralne muzike — kao da podvlači pobjedu rada, koji životu daje pun smisao. U stal-

nom razvijanju i usavršavanju svojih izražajnih sredstava Suk je izgradio vlastiti simfonijski stil, jedinstven u češkoj muzici. Zaputivši se tragovima Dvořáka, on je postepeno osvajao sve bogatija područja melodije i harmonije, dopirući do veoma smjelih koncepcija i zvukovnih efekata, do osebujne instrumentacije zasnovane na filigranskom tematskom radu, na bujnoj polifoniji i samostalnosti dionica, na specifičnom osjećanju instrumentalnog zvuka, njegova sjaja i ljepote.

U ostala Sukova orkestralna djela pripadaju: serenada za gudački orkestar (1892), simfonija u E-duru (1899), *Fantastični scherzo* (1903), simfonijska pjesma *Praga* (1904), *Meditacije na koral sv. Václava* (1914), *Legenda o mrtvim pobjednicima* (1919), fantazija za violinu i orkestar (1903). I sam izvrstan komorni muzičar, Suk je ostavio više komornih kompozicija: klavirski kvintet, klavirski kvartet, klavirski trio, dva gudačka kvarteta, od kojih se često izvodi prvi, u B-duru (1896), veoma popularne *Četiri kompozicije* za violinu i klavir op. 17 (1900). Iz niza Sukovih klavirskih kompozicija spomenimo divni ciklus *Kroz život i san* (1909).

Među najznačajnije utemeljitelje suvremene češke muzike pripada Leoš Janáček (1854—1928), znatno stariji od Nováka i Suka, pa čak i od Foerstera. Ali njegova moć stalnog obnavljanja stvaralačkih snaga, uvijek svjež i borben duh, rušenje romantičkih tradicija u doba kad su one posvuda oko njega bile još vrlo jake, postavljanje muzičkog izraza na novu i osebujnu osnovu, dubina misli u razmatranju odnosa među elementima tog izraza, sve to pridaje Janáčekovoj ličnosti biljeg neugasive snage, koja je u rijetko kojeg umjetnika stajala u većoj opreci s teretom godina.

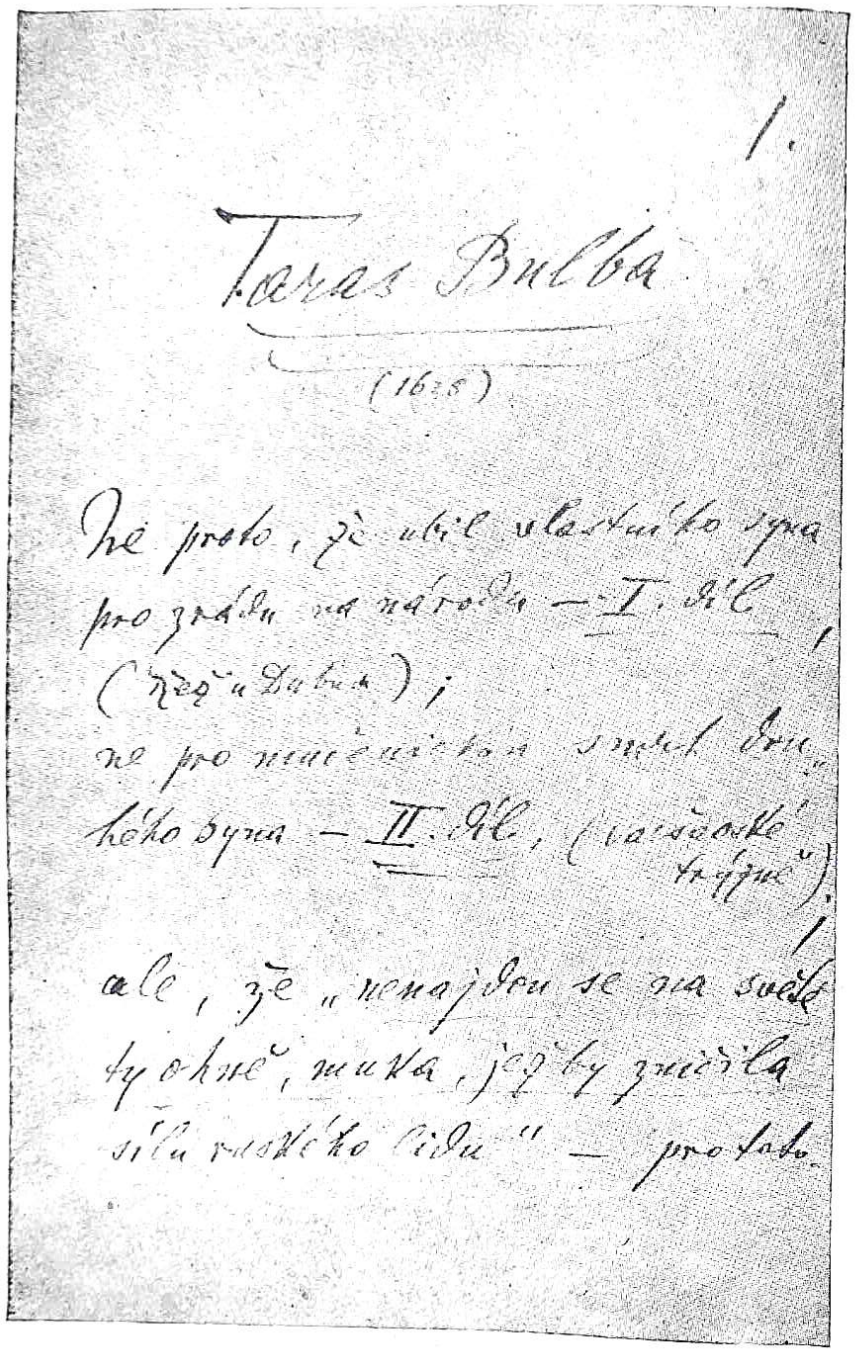
Rodio se u sjevernoj Moravskoj u učiteljskoj obitelji, pa je i sam svršio učiteljsku školu, učeći uz to i muziku. Završivši preparandiju u Brnu, ostao je na njoj kao nastavnik muzike. Svoje muzičko znanje kasnije je temeljito proširio i produbio studijem u Pragu, Leipzigu i Beču. God. 1881. osnovao je u Brnu orguljašku školu; od 1884. do 1888. izdavao je u tom gradu *Muzički list* boreći se za svoje ideje. Ali deceniji su morali proći dok je Janáček kroz odricanja, materijalne i moralne teškoće doživio priznanje i došao na čelo češke muzike. Njegovo najbolje kazališno djelo, opera *Jenufa*, plod sedmogodišnjeg rada (1896—1903), izvodi se 1904. prvi put, ali ostaje nezapažena. Godine 1916 — Janáčeku su tada već šezdeset i dvije godine — dolazi, napokon, i do praške izvedbe *Jenufe*. Bio je to pravi trijumf, početak slave, koja Janáčeka nije više napustila. Za posljednjih dvanaest godina, koliko je još živio, stvara on mnoga svoja najznačajnija djela i postaje postepeno jedan od prvaka evropske muzike. God. 1919. imenovan je za nastavnika kompozicije na novom konzervatoriju u Brnu.

Realističko poimanje umjetnosti, sklonost muzičkoj drami, specifičan stav prema folkloru a i prema strukturi muzičkog djela, to su elementi na kojima se u njihovu međusobnom prožimanju izgradila i razvila moćna Janáčekova ličnost. Među tim elementima posebno se ističe kompozitorov odnos prema folkloru, jer on u mnogo čemu daje ključ za razumijevanje Janáčekovih htijenja i njegovih postignuća. Janáček je dugo godina prikupljao češke narodne napjeve, osobito one iz Moravske, i temeljito ih proučavao. Već u tom radu ispoljile su se realističke osobine njegova naziranja. On se nije zadovoljavao time da narodnu popijevku otrgne iz sredine u kojoj se razvila i presadi u zbirku u kojoj će, izolirana, odražavati samo jedan aspekt

narodne umjetničke misli. Janáček se udubljivao u cjelokupnost narodnog života, u svakidašnjost njegovih težnja i osjećanja. Neobično finim darom zapažanja proučavao je ponašanje čovjeka iz naroda, način njegova reagiranja na ugodna i neugodna iznenađenja koja život donosi, vladanje ili popuštanje strastima i nagonima. Janáček je u bliskom dodiru sa životom naroda toliko izoštrio svoj sluh da je u više ili manje naglašenim modulacijama govorene riječi, koja izvire iz određene psihičke pozadine, stalno zamjećivao elemente tona. Na takvim opažanjima izgradio je postepeno svoju melodiku, koja se znatno razlikuje od melodike čeških suvremenika. Svoj specifični stil, u kojemu prevladava mozaičko nizanje i opetovanje sažetih muzičkih zamisli, primijenio je Janáček i na svoja instrumentalna djela. Ali on je prvenstveno vokalni kompozitor i dramatičar. Svoje najbolje dao je u muzičkim dramama i zborovima. A to je i lako razumjeti. Otkrivajući muziku u riječi, u govoru, obuhvaćajući život u krutosti njegove stvarnosti, Janáček se u stvari po nagonu svoje umjetničke naravi našao na putu snažnog muzičkog realizma, novog u češkoj muzici. Preteču mu treba tražiti prvenstveno u realizmu Musorgskog. Pa kao što je ruski genij svoje težnje za realističkim oblikovanjem muzičkog djela najpotpunije ostvario — ne napuštajući vezu s riječi — na muzičkoj pozornici i na području vokalne muzike, tako je i Janáček na tim područjima dao nove, u češkoj muzici dotad nepoznate i neslućene dojmove i doživljaje. Nov i samonikao, Janáček ne pozna razrađivanje motiva, izgradnju arhitektonske cjeline iz pažljivog konstruiranja. On se ne obazire mnogo na baštinu klasičara i romantičara, »ne stilizira, već iznosi motive u njihovoj sirovosti, ne dotjeruje, ne izrađuje u tančine, već ih zahvaća snažno i strastveno« (Helfert). On ne upotrebljava vagnerijanske spletove lajtmotiva, iako je u doba kad je pisao *Jenufu* primjena lajtmotiva bila postala opće prihvaćenim dobrom evropskih kompozitora.

Kako smo rekli, Janáčekova slava datira od 1916, kad je *Jenufa* (u češkom originalu *Njena pastorka*), u revidiranoj instrumentaciji Karela Kovařovica, najzad doživjela i izvedbu u Pragu. S *Jenufom* je povezan nagli uspon Janáčekov, ona još i danas uvjetuje čvrstoću Janáčekova položaja u razvoju češke i evropske muzike. *Jenufa* je proizašla iz dubokog Janáčekova poznavanja moravskog naroda, ali i čovjeka uopće. To je tragedija crkvenjarke koja ubija nezakonito dijete svoje pastorke da bi sakrila sramotu pred svijetom. Ali zločin biva otkriven, a uboga Jenufa, crkvenjarkina pastorka koju lakomisleni otac njena djeteta neće da vjenča, nalazi sreću s drugim čovjekom. *Jenufa* je uzor Janáčekove muzičke drame, njegove spontanosti i neposrednosti u izražavanju, izvanredno uspješno izgrađene cjeline između teksta i tona, koji slijedi fleksije riječi onako kako izlaze iz usta ravnodušnog, vedrog ili uzbuđenog i nemirnog moravskog seljaka; *Jenufa* ostaje savršen primjer Janáčekova ekonomiziranja sredstvima, lapidarnosti njegova muzičkog govora, ispredanja orkestralnog tkiva iz konciznih, kratkih motiva.

Drugo snažno dramatsko djelo Janáčeka nakon *Jenufe* je *Katja Kabanova* (1919—1921), kojoj je libreto načinjen prema *Oluji* Ostrovskog. Nije to jedini put što se Janáček obraća ruskoj kulturi i ruskoj društvenoj sredini. U njoj će on u nekoliko navrata tražiti i nalaziti sadržaje svojim djelima. U toj operi, koja iznosi lik nekadašnje Rusije ukliještene u lance običaja i tradicija, Janáček vrši i kritiku društvenog poretka. Po muzičko-dramatskoj vrijednosti djelo ne zaostaje mnogo za *Jenufom*. Prema Dostojevskom načinjen je libreto za dramatske scene *Iz mrtvog doma* (1928). Iako realist, Janá-

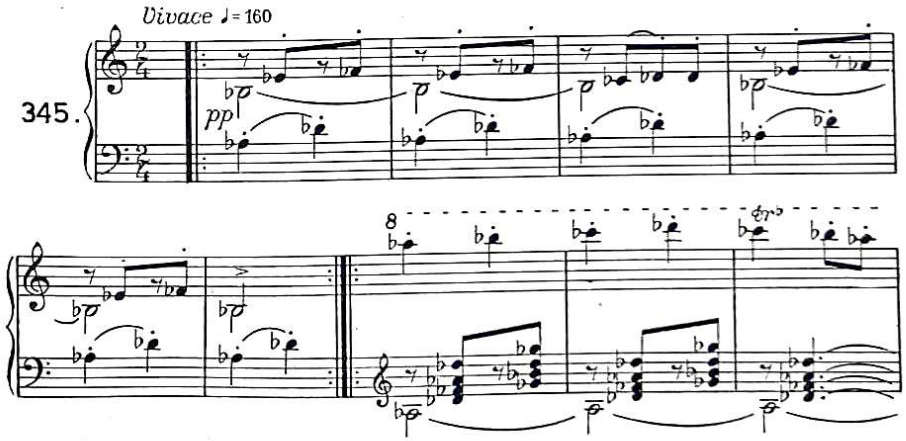


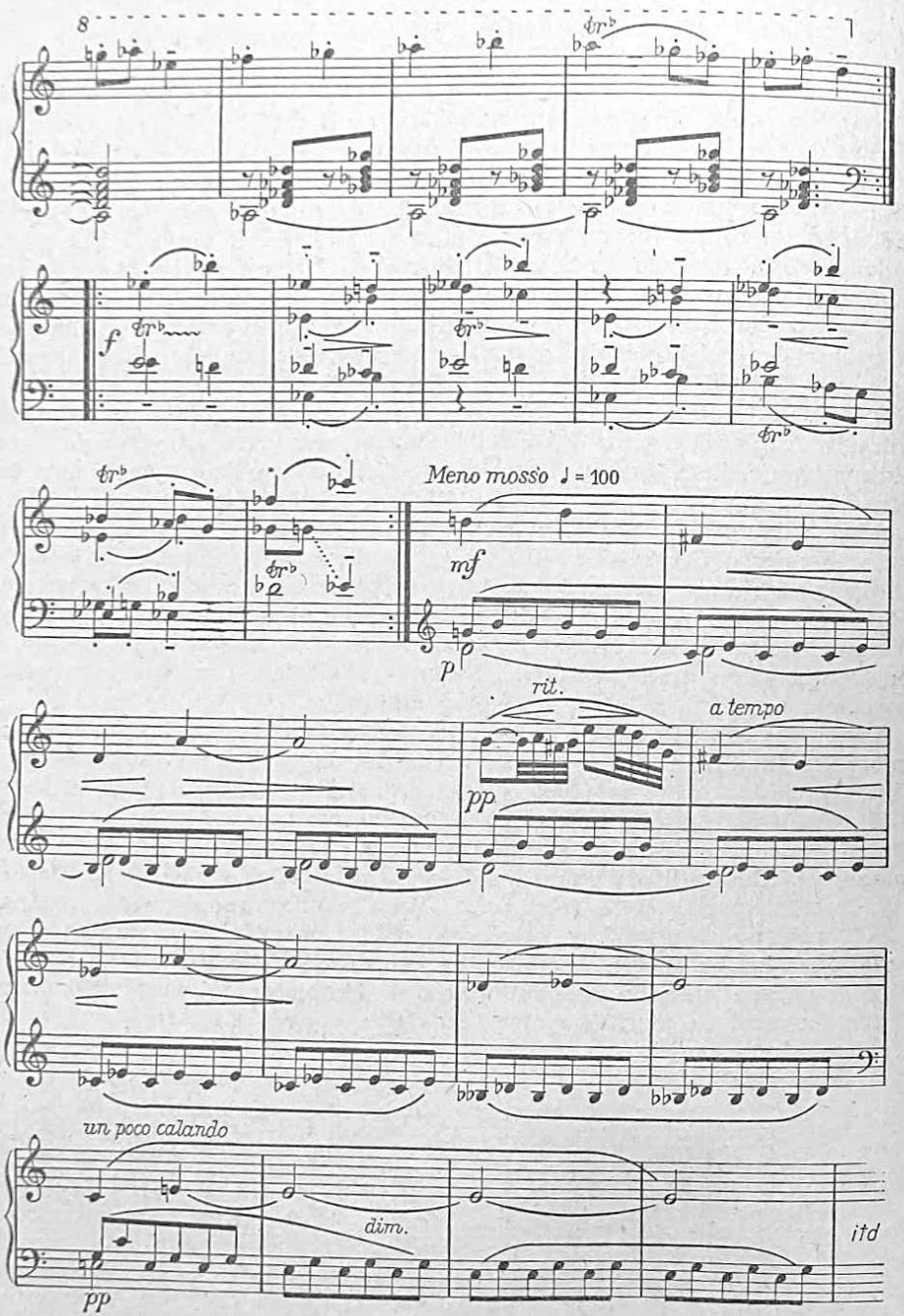
Rukopis L. Janáčeka

ček je ponekad popuštao igri mašte i oblikovao bizarna scenska djela, također svojevrsna u češkoj muzici. Ali u njima je manje uspijevao. Skupini takvih djela pripadaju *Izleti gospodina Broučeka* (*... na mjesec i u XV stoljeće,* 1914), komedija-balet-pantomima *Mudra lija* (1921—1923) i *Stvar Makropulos* (1923—1924, prema Čapekovoj drami).

Kao vokalni kompozitor — a to je on prvenstveno — Janáček je ostavio velik broj zbornih kompozicija, a i kompozicija za glas i klavir. Posebnu skupinu među njima tvore obradbe moravskih narodnih napjeva i, u znatno manjem broju, napjeva iz Šleske i Slovačke. Napose su značajna snažna Janáčekova zborna djela komponirana na stihove pjesnika P. Bezruča, u kojima kompozitor i pjesnik dižu glas socijalnog protesta iznoseći bijedu i patnje rudara, koje iskorišćuju vlasnici, domaći i strani kapitalisti. Remek-djela na Bezručeve tekstove jesu zborovi *Maryčka Magdónova* (1908) i *70.000* (1911). Osobito pažnju zaslužuje *Dnevnik nestalog* (1916) za tenor, kontraalt, tri ženska glasa i klavir. U bogatoj raznovrsnosti ugođaja i psihičkih zbivanja, koja dopiru do dramatskog intenziteta, dao je Janáček u tom izvanredno uspjelom djelu povijest ljubavi mladoga moravskog seljaka i Ciganke. Od većih vokalno-instrumentalnih majstorovih kompozicija na prvom je mjestu *Glagoljska misa,* koju je pisao iste godine kada je umro. Komponirano na staroslavenski tekst, za soliste, zbor, orgulje i orkestar, ovo djelo nema mnogo veze s uobičajenom muzičkom obradbom određenih misnih odlomaka, ni po upotrebljenim sredstvima, ni po duhu kojim je prožeto. Iz njega izbija zanos pred prirodom i kozmosom, kliktavi panteizam staroga ali stvaralački neobično svježeg i poletnog umjetnika.

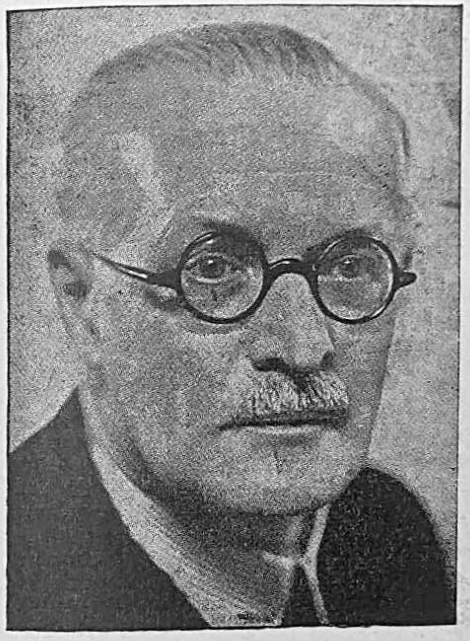
Popis instrumentalnih kompozicija Janáčekovih obuhvaća orkestralna, komorna i klavirska djela. Među njima su najizvornija i najzanimljivija: *Laški plesovi* za orkestar (1889—1890), orkestralna rapsodija *Taras Buljba* (1918) folklorna i svježa sinfonietta (1926), u kojoj je svaki od pet stavaka instrumentiran za drukčiji sastav, concertino za klavir i orkestar (1925), capriccio za klavir (lijeva ruka) i sedam instrumenata, dva gudačka kvarteta (prvi, iz 1923, inspiriran je Tolstojevom Kreutzerovom sonatom, dok je drugi, iz 1928, više autobiografskog karaktera, dobio naziv *Intimna pisma*), sonata za violinu i klavir (1914), *Mladost* za šest duhačkih instrumenata (1924) i sjajne klavirske obradbe narodnih plesova. Primjere iz trećeg stavka suite *Mladost* pokazat će mozaičko nizanje sažetih zamisli, karakteristično za Janáčekovo koncipiranje:





Uz Foerstera, Nováka, Suka i Janáčeka djelovao je i niz njihovih užih suvremenika, od kojih su neki ostavili radove natprosječne vrijednosti. Karel Kovařovic (1862—1920), izvrstan dirigent, bio je neobično zaslužan za razvoj suvremene češke opere, osobito u svojstvu direktora opere Narodnog kazališta u Pragu (od 1900). Njegova operna djela — *Pasoglavci* (1898), *Bakica* — očituju križanje folklornih

elemenata i izvjesne sladunjavosti koja podsjeća na Masseneta. Napisao je i nekoliko komornih kompozicija (tri gudačka kvarteta), zatim klavirski koncert, popijevke i dr. — Oskar Nedbal (1874—1930), Dvořákov učenik, jedan od osnivača i članova čuvenog Češkog kvarteta, proslavio se kao darovit simfonijski dirigent. Njegova dirigentska djelatnost nije se ograničila samo na rukovođenje Češkom filharmonijom: od 1906. do 1919. ravnao je bečkim Tonkünstler-orkestrom. Pisao je pretežno za kazalište, gdje je postigao veliku popularnost operetom *Poljačka krv* (1913), koja je obišla gotovo sve evropske pozornice. Mnogo se izvodila njegova pantomima *Priča o Honzi* (1902—1903). Nedbal je osim toga ostavio i drugih baleta i operetā. Manje je uspio ozbiljnom operom *Brat Jakov* (1922). — Otakar Ostrčil (1879—1935) jedan je od najistaknutijih umjetnika iz te skupine. Mnogi i njega smatraju utemeljiteljem suvremene češke muzike. Polje njegova rada je opera i simfonijska muzika. Kao Fibichov učenik započeo je stvaranje u duhu kasne romantike, o čemu svjedoče opera *Vlastin svršetak* (1903) i simfonija u A-duru. Ali postepeno, donekle pod utjecajem Gustava Mahlera, on gradi svoj specifičan govor prvenstveno na polifoniji, na linearnom koncipiranju, ali pretežno u širokim potezima, koji odaju sklonost za monumentalnost arhitektonike. Više samostalnosti pokazao je Ostrčil u operi *Kunaline oči* (1908) i, osobito, u dražesnoj, veoma uspjeloj komičnoj operi *Pupoljak* (1910). U orkestralnoj kompoziciji *Impromptu* (1911) pomaljaju se znakovi posvemašnjeg prekida s ostacima romantičnog gledanja u korist konstruktivnosti i objektivnosti. Na toj liniji čvrsto stoje suita u c-molu za orkestar (1912) i sinfonietta (1921). Vrhunac dostiže Ostrčil u svojim simfonijskim varijacijama koje nose naziv *Križni put* (1928). Ostrčil je daleko od romantike i u svojim posljednjim opernim djelima *Legenda o Erinu* (1920) i *Hansino kraljevstvo* (1933). — Otakar Zich (1879—1934), estet, folklorist i izvrstan poznavalac češke narodne muzike, prošao je razvojni put sličan Ostrčilovu. I u njega je upoznavanje Mahlerovih djela izazvalo preokret i uputilo njegovo stvaranje k polifoniji. Zich je ostavio nekoliko ciklusa popjevaka, u kojima je očit utjecaj folklora. Pisao je i balade za zbor i orkestar. Ali je svoje najbolje dao na polju operne muzike, gdje je pokazao izrazite dramatske sposobnosti. Njegove su opere: *Slikareva zamisao* (1908), muzička tragedija *Krivica* (1915) i komična opera *Kaćiperke* (1924).



Otakar Ostrčil

Generacija rođena osamdesetih godina dala je Češkoj više istaknutih muzičara, među kojima su već u priličnom broju zastupani učenici Foerstera, Nováka i Suka. Posljednji Dvořákov učenik, Rudolf Karel (1880—1945), bio je po svojim stvaralačkim sklonostima bliži Regeru i njegovim konstruktivističkim smjernicama nego svom učitelju. Suzdržan u iznošenju vlastitih osjećajnih stanja, ponešto opor, ovaj izvrsni tehničar stvarao je pretežno na područjima orkestralne i komorne muzike. Simfonija u d-molu, simfonijske pjesme *Ideali* (1909, prerađena 1928—1929) i *Demon* (1918—1920), koji je najveće Karelovo postignuće na simfonijskom polju, pa capriccio za violinu i orkestar, violinska sonata, gudački i klavirski kvartet, klavirska sonata, opere *Ilzino srce* (1909), *Kuma Smrt* (1929—1932), kantata *Uskrsnuće* (1926) i *Dječja balada* (1928—1929) najznatnija su djela ovog umjetnika, koji je u svojim vokalnim djelima umio napustiti suviše složenu tehničku strukturu svojih instrumentalnih radova i prožeti ih ljudskom toplinom i suosjećajnošću. — Novákov učenik Jaroslav Křička (1882) stajao je u početku pod utjecajem kolorizma škole ruskih klasika, koje je temeljito upoznao za boravka u Rusiji. Kasnije se u njemu razvio izrazit smisao za muzički humor, pa mu s tog gledišta pripada izuzetno mjesto u

novijoj češkoj muzici. Uz to je pokazao i razumijevanje za dočaravanje dojmova iz dječjeg života. Veoma su uspjeli njegovi brojni ciklusi pjesama, tako *Pjesma rastanka*, *Sjeverne noći*, *Mlado proljeće*, *Tri basne*, *Popijevke malog Đure* i dr. Pisao je opere (*Hipolyta*, 1916, *Sablast u dvorcu*, 1929, *Joahim i Julijana*, 1947—1948), dječje igrokaze (*Ogari*, 1919), operete. Kao dirigent »Hlahola« ovladao je zbornom tehnikom, o čemu svjedoče njegove zborne kompozicije i veća vokalno-instrumentalna djela (kantate *Iskušenje u pustinji*, *Tirolske elegije*, *Moravska kantata*, *Zlatno vreteno*, *Tri jahača* i dr.). U njegove orkestralne kompozicije pripadaju dvije simfonije, violinski koncert, uvertire *Plava ptica* (za istoimeno Maeterlinckovo djelo) i *Majales*, *Scherzo idyllique*, *Adventus*, serenada za gudački orkestar. Bavio se i komornom muzikom, (klavirski trio, septet, tri gudačka kvarteta).

Jaroslav Křička

Boleslav Vomáčka

Novákov učenik je i Ladislav Vycpálek (1882), mistik i filozof, izraziti vokalni kompozitor. Počeo je s vokalnim djelima nevelika opsega (ciklusi solo-pjesama *Svečanost života*, *Svjetlo u tami*, *Vizije*, zborne kompozicije), a postepeno je dopro do velikih kantata *O posljednjim stvarima čovjeka* (1921), *Blagoslovljen bio čovjek* (1933) i *Češki requiem* (1943), koje odaju njegove stvarne sposobnosti u zidanju velikih arhitektura na moćnim pokretačima polifoničkog oblikovanja, koje ga ponekad približuje umjetnosti J. S. Bacha. Među malobrojne Vycpálekove instrumentalne kompozicije pripadaju gudački kvartet, sonata za violinu (sa sopranom solo na tekst *Pohvala gusala*), suita za violu solo i nekoliko klavirskih kompozicija. Obrađivao je i moravske narodne napjeve. — Otakar Hřimalý (1883—1945), sin kompozitora Vojtěcha, tražio je uzore u ruskih klasika (djelovao je kao nastavnik u Moskvi), osobito u Rimski-Korsakova i u njegovoj briljantnoj instrumentaciji. Od znatnijih njegovih kompozicija spomenimo dvije simfonije, simfonijske pjesme *Ganimed*, *Zlatni lonac*, klavirski kvintet, dva gudačka kvarteta, sonate za violinu, za klavir, za violončelo i operu *Idila bijelog lotosa* (1922—1926). — Široko znanje, interes za gotovo sva područja (osim opernog) i isticanje melodijskih vrednota pokazao je u svojim brojnim djelima Emil Axman (1887—1949). Napisao je, među ostalim, šest simfonija, više gudačkih kvarteta i klavirskih sonata, klavirski trio, violinsku sonatu, sonatu za violončelo, violinski koncert, klavirski koncert, koncert za violončelo i kantate *Moja Mati*, *Ilonka Beniáčová* i *Groblje u Sobotki*. — Poput Axmana, Novákov je učenik i Boleslav Vomáčka (1887—1965). Stvarati je započeo prilično smjelo približujući se Schönbergovoj atonalnosti, ali je kasnije napustio problematiku novih traženja i vratio se izražajnim sredstvima koja uglavnom potječu iz vremena kasne romantike i poštovanja Smetaninih tradicija. Neposrednost dojmova o udesu češkog naroda u prvom svjetskom ratu i poslije njega izbija snažno iz njegova ciklusa popjevaka *1914* za glas i orkestar (1920), uz koji treba spomenuti i ciklus *Vraćanje s bojišta*. U vokalno područje pripadaju njegova kantata *Živi mrtvima* (1927) i oratorij *Svjetionik* (1932). Osim opera *Vodenjak* (1939), *Vodopije* (1956) i *Boleslav I* (1957), napisao je i veći broj instrumentalnih kompozicija: dvije klavirske sonate (druga je *Sonata quasi una fantasia*, 1942), violinsku sonatu, *Quartettino* za gudački kvartet (1942), gudački kvartet, nonet za duhače, duo za violinu i violončelo, klavirski ciklus *Traženje*, simfoniju u F, nazvanu *Češka Eroica* (1946), i simfonijsku pjesmu *Mladost*. Događaji u Češkoj za vrijeme drugog svjetskog rata našli su odjeka u nizu njegovih djela, tako u uvertiri *Dukla* i u kantatama *Zastava mira nad Duklom* (1951) i *Bojka partizanka* (1952). Napredne težnje kojima se još u mladosti isticao, izazvale su postanak kantate *Pod zastavom komunizma* (1959). — Iz Novákove škole izašao je i Jaroslav Jeremiáš (1889—1919), kome prerana smrt nije dopustila da do kraja izgradi ličnost koja bi vjerojatno bila jedna od najizvornijih i najzanimljivijih u suvremenoj češkoj muzici. Privlačile su ga u prvom redu velike forme; u njegovoj umjetničkoj baštini nalazimo operu *Stari kralj* (1912), misterij *Ramoni*, oratorij *Jan Hus* (1915), simfonijsku idilu *Ljetni dan*, popijevke i druga djela, u kojima se smjelost osebujno udružuje s ljepotom. — Václav Štěpán (1889—1944) bio je izvrstan pijanist; svojim nastupima u inozemstvu, osobito u Francuskoj, mnogo je uradio za propagandu novije češke muzike, a u domovini često je izvodio djela suvremenih stranih kompozitora. Mnogo se bavio i češkim folklorom. Njegove su obradbe slovačkih i moravskih napjeva uzorne. Ovaj umjetnik široke kulture i estet (njegova doktorska radnja nosi naziv *Simbol u programnoj muzici*, 1914) ostavio je prvenstveno niz komornih kompozicija: gudački sekstet, klavirski kvintet *Prvo proljeće*, klavirski trio, gudački kvartet i *Poemu* za violončelo i klavir. Pisao je i klavirska djela (*Con umore*, fantazija-varijacije *Tjeskobni sni*), a i popijevke i ženske zborove uz klavir. — Janáčekov i Cortotov učenik Václav Kaprál (1889—1947), »bogato obdaren lirik, koji je u sebi udruživao kontemplaciju sa žestokom strašću« (Helfert), izgradio je i individualan stil, koji se osobito ispoljuje u njegove tri klavirske sonate i oba gudačka kvarteta. Intimnost lirskih ugođaja očituje se prvenstveno u njegovim popijevkama (ciklusi *Za nju*, *Uspavanke*). Da je u svojim djelima umio primijeniti i najsmjelije tekovine, pokazuje njegov ciklus *Minijature* (1922), u kojemu se atonalnost i polifonija na zanimljiv način križaju. — Vilém Petrželka (1889), nastavnik kompozicije u Brnu, prošao je kroz Janáčekovu školu. Za njegovo stvaranje karakteristična je ponešto cerebralna konstruktivnost. Piše orkestralna djela (simfonija, 1956, simfonijska pjesma *Vječni povratak*, suita za mali orkestar, violinski koncert, *Dramatska predigra*, partita za gudački orkestar, sinfonietta, 1941) i komorne kompozicije (pet gudačkih kvarteta, fantazija za gudački kvartet, suita za gudački kvartet, violinska sonata), zatim klavirske radove (sonata, ciklus *Slike u stihovima i prozi*, *Iz dječjeg života*) i popijevke (ciklusi *Osamljenost duše*, *Put*, *Štafeta* — ovaj posljednji uz pratnju gudačkog kvarteta). U kantatu *Mornar Nikola* (1929) unio je raznovrsnost i šarenilo izražajnih sredstava: deklamaciju, jazz i četvrtstepene. Od ostalih njegovih djela spomenimo *Himnu suncu* za mješoviti zbor i orkestar i operu *Rudar Pavao* (1935—1939), u kojoj prikazuje borbu radnog čovjeka s kapitalizmom.

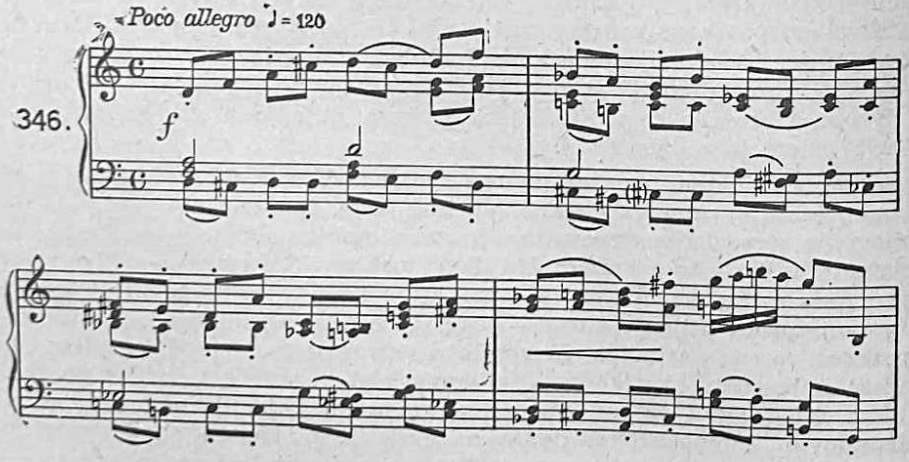
Iz generacije rođene devedesetih godina potječe Bohuslav Martinů (1890—1959), nesumnjivo najistaknutiji suvremeni češki kompozitor. Završivši na praškom konzervatoriju violinu, bio je dugo godina član Češke filharmonije. Neko vrijeme učenik J. Suka, otišao je 1923. u Pariz, gdje je radio s A. Rousselom. U Parizu je ostao sedamnaest godina; 1940. napustio je Evropu i preselio se u Sjedinjene Države, gdje je predavao kompoziciju. Od 1957. živio je u Švicarskoj.

Neobično plodan, obdaren gotovo dvoržakovskom lakoćom i neusiljenošću, a i nepresušnim muzikanstvom, Martinů nije ravnodušno prolazio mimo raznovrsne stvaralačke smjernice u muzici, osobito otkako je u Parizu došao u neposredniji dodir s umjetnošću Stravinskog i Šestorice, a zatim i s jazzom i neoklasičarima. Ali on je uspio suvremene tekovine filtrirati kroz vlastito umjetničko htijenje i ostati ličan. Utjecaja je svakako bilo, no oni su uzmaknuli pred vitalnošću Martinůova stvaralaštva, pred postojanošću i raskošnim bogatstvom u kojemu se obnavljala njegova umjetnička riječ, pred vezama s narodnim češkim muzičkim govorom, koje, doduše, nisu u svim Martinůovim kompozicijama jednako zamjetljive i jasne, ali ih ipak treba smatrati jednim od uporišta na kojima počivaju djela toga majstora.

Izvrstan poznavalac kompozitorske tehnike, invenciozan u pronalaženju duhovitih efekata kojima je izvor često u složenoj ritmičkoj podlozi, Martinů je prvenstveno instrumentalni kompozitor. Ali on je pisao i za kazalište, a

i za vokalne sastave. Na području muzičke pozornice nastao je bogat niz njegovih opera, među njima: *Vojnik i plesačica* (1927), *Tegobe života* (1928), *Dan dobrote* (1929), *Čudo blažene Djevice* (1934, po formi misterij), *Kazalište iz predgrađa* (1936), *Komedija na mostu* (1937), *Julija ili ključ sanja* (1938), komična opera *Ženidba* (prema Gogolju, 1953), *La locandiera* (prema C. Goldoniju, 1954), *Greek Passion* (1956, izv. 1961), *Ariadne*, 1958. Od desetak Martinůovih baleta spomenimo *Istar* (1921), *La Revue de cuisine* (1927), *Špalíček* (1932), *Parisov sud* (1935), *The Strangler* (1948).

Daleko bismo prešli granice ovog priručnika kad bismo htjeli dati iscrpan pregled Martinůovih instrumentalnih kompozicija. Od 1942. do 1953. nastalo je njegovih šest simfonija, od kojih su najuspjelije prva, druga i četvrta. Od ostalih orkestralnih djela navedimo: *Halftime* (1925), simfonijski sportski ugođaj, *La Bagarre* (1927), u kojemu je autor htio dočarati nemirno raspoloženje ustalasale mase ljudi u demonstracijama (franc. bagarre znači gužva, strka, metež), Partita za gudački orkestar (1931), concerto grosso (1938; taj je oblik u različitim varijantama veoma karakterističan za Martinůovo stvaranje), *Tre Ricercari* (1938), Dvostruki koncert za dva gudačka orkestra, klavir i timpane (1938), *Spomenik Lidicama* (1943), *Toccata e due canzoni* za gudački orkestar (1947), *Sinfonia concertante* za dva orkestra (1951), *Freske* (1956), *Parabole* (1958). Području izrazito koncertantne muzike pripadaju tri klavirska koncerta, koncert za dva klavira i orkestar (1943), dva violinska koncerta (1943, 1950), dva koncerta za violončelo, koncert za gudački kvartet i orkestar (1931), koncert za klavirski trio i gudački orkestar (1933), koncert za čembalo i komorni orkestar (1935), *Concerto da camera* za violinu, gudački orkestar i timpane (1941). Tom području pripada i *Sinfonietta giocosa* (1940) za klavir i komorni orkestar, iz koje donosimo početne taktove prvog stavka; u njima se jasno zamjećuju neobarokna obilježja u melodijskim pomacima teme koja leži na tonskim kompleksima čas više čas manje povezanima uz tonalno shvaćanje:



No u ostalim stavcima toga djela nema barokne odrešitosti i pompoznosti; prevladava lakoća igre s elementima humora, kako to i sam naslov nagovještava.

Od 1921. do 1947. napisao je Martinů sedam gudačkih kvarteta, a uz njih i poslije njih još mnogo drugih komornih kompozicija: gudački kvintet (1929), duhački kvintet 1930), klavirski trio (1930), gudački trio (1935), gudački sekstet (1931), dvije violinske sonate (1931, 1933), tri sonate za violu i klavir, tri sonate za violončelo i klavir, klavirski kvintet (1934), klavirski kvartet (1942), sonatu za flautu, violinu i klavir (1936) i dr. Nekoliko je djela posvetio klaviru (*Češki plesovi, Preludiji*). Među veće vokalne kompozicije pripada, uz nekoliko kantata, opsežni oratorij *Epos o Gilgamešu* (1957) i kantata *Izaijino proročanstvo* (izv. 1963).

Od bližih suvremenika Martinůovih ističe se Karel Boleslav Jirák (1891), učenik Nováka i Foerstera, ugledan i kao dirigent. Od 1947. živi u Sjedinjenim Državama. Pod utjecajem Straussa i Mahlera a zatim konstruktivističkog formalizma, ali ne i bez ličnih crta, napisao je pet simfonija (1918—1951), uspjelu *Predigru k Shakespeareovoj komediji*, serenadu za gudače, *Filharmonijske varijacije* za orkestar, simfonijsku predigru *Mladost*, zatim gudački sekstet, tri gudačka kvarteta, duhački kvintet, divertimento za tri gudačka instrumenta, niz sonata (za violinu, za klavir, za violu, za violončelo, za flautu), više zbirki klavirskih kompozicija (*Ljetne noći, Suita u starom stilu, Na raskršću, Epigrami i epitafi*), nekoliko ciklusa popjevaka (*Lirski intermezzo, Meditacije, Probuđenje*), 23. *psalam* za mješoviti zbor i orkestar i operu *Žena i bog* (1913). Jirák se bavi i teoretskim radom. Njegov priručnik o muzičkim formama preveden je i na hrvatskosrpski. — Miroslav Krejčí (1891) složena je umjetnička narav, pretežno lirskog karaktera, ali i s mnogo smisla za humor i sarkazam. Sklon je polifoničkom oblikovanju, a u sredstvima njegova izražavanja ne susrećemo primjene ekstremnih tekovina evropske muzike. Među njegova djela pripadaju orkestralne kompozicije (četiri simfonije, koncerti za violu i za klarinet, simfonijska pjesma *Kralj Lavra*, suita *Narodna svečanost*), sedam gudačkih kvarteta, sedam kvinteta za razne sastave, 15 trija, sonata za violinu, sonata za šumski rog, nekoliko kantata i opere *Ljeto* (1937) i *Mária* (1944). — Iz Novákove škole izašao je i Otakar Jeremiáš (1892—1962), brat Jaroslava. Većma povezan uz tradiciju Smetaninih vremena, u koju su ulazili i odrazi temeljitog poznavanja Wagnerova kazališta, taj istaknuti dirigent napisao je snažnu operu *Braća Karamazovi* 1928), operu *Ulenspiegel* (1949), zatim više kantata (*Pjema o rodnoj zemlji*, 1945, nastala je pod utjecajem teških dana fašističke okupacije), zbornih radova i popjevaka, pa i komornih (klavirski trio, klavirski kvartet, gudački kvintet) i orkestralnih kompozicija (dvije simfonije, *Proljetna uvertira*, fantazija za orkestar i dva mješovita zbora). — Kod Janáčeka i Regera učio je Jaroslav Kvapil (1892—1958) i razvio se u izvrsnog tehničara. Njegova su djela, među ostalim, četiri simfonije, klavirski koncert, dva violinska koncerta, koncert za obou, uvertira, šest gudačkih kvarteta, dva duhačka kvinteta, klavirski kvintet, klavirski trio, nekoliko sonata za razne sastave, a i vokalna djela većeg i manjeg opsega (oratorij *Lavlje srce*).

Otakar Jeremiáš

Lik za sebe je Alois Hába (1893), fanatičan pobornik četvrtstepenog sistema, kome je on prvi predstavnik i na kojemu je izgradio kompozitorsku školu privukavši u svoju klasu praškog konzervatorija (od 1923) izvjestan broj učenika i iz inozemstva, među njima i nekoliko Jugoslavena. Hába je za svoj sistem dao sagraditi i potrebne instrumente, tako klavir s dva manuala (među kojima razlika u ugođaju iznosi četvrtstepen) i duhačke instrumente. On je uveo i nove znakove u notaciji (vidi o njima str. 669—670). Svoje smjernice nije samo praktički izložio u u nizu kompozicija već ih je i teoretski postavio (*Nova nauka o harmoniji*, 2 sv., 1927—1942). Popis njegovih kompozicija obuhvaća opere *Mati* (1930), *Nova zemlja* (1935—1936), *Priđi kraljevstvo tvoje* (1938—1942), koncerte za violinu (1954) i za

violu (1956), simfonijsku fantaziju *Cesta života* (1935), tri noneta, četrnaest gudačkih kvarteta, klavirske kompozicije (fantazije, suite), djela za solo-violinu i dr. U nekim djelima upotrebljava i šestine stepena. — Njegov brat Karel Hába (1898), autor prvenstveno komornih kompozicija, djeluje također na području četvrtstepene muzike. Napisao je više opera (*Janošik*, 1932, *Stara priča*, 1937, dječja opera *Baksuz*, 1949), dvije simfonije, violinski koncert, koncert za violončelo, tri gudačka kvarteta, klavirski trio, duhački kvintet, septet, nonet, vokalne kompozicije (kantate, zborove, pjesme).

Alois Hába

Toj skupini pripada još nekoliko kompozitora. Veoma plodni Jan Zelinka (1893), lirik, koji više od svojih češkim suvremenika radi na području vokalne muzike, kojemu je dao kantate, zborove, djela za dječje vokalne sastave. Pisao je, nadalje, melodrame, balet *Staklena žena* (1926), opere *Krčmareva kćerka* (1925), *Deveta livada* (1931), *Meluzina* (1947), *Proljeće u Shakespearea* (1955), *Pokladna noć* (1956), *Škola za žene* (1959) i druge, orkestralne kompozicije (*Sinfonia rustica*, *Suita giocosa*, suita *Weekend*, *Predigra k renesansnoj komediji*), komorna djela. — Osvald Chlubna (1893) počeo je pod utjecajem L. Janáčeka i R. Straussa; nakon perioda u kojemu je bio blizak mističkom meditiranju privukla ga je socijalna poezija J. Wolkera a i realizam ljepote u životu prirode. U doba okupacije inspirirao se tematikom iz vremena husitskih ratova. U orkestralnim djelima ističe se naglašeni virtuozitet i kolorizam. Komponirao je tri simfonije (1927—1948), među njima simfoniju *S obronaka, brda i šuma*, 1934), sinfoniettu, klavirski koncert (1937), koncert za violončelo (1938), četiri gudačka kvarteta, violinsku sonatu, sonatu za violončelo, duhački kvintet, kantate (*U ime života*, 1959), zborove, solo-pjesme, više opera (*Aladina i Palomid*, 1922, *Nura*, 1928—1930, *Barun od Heslova* 1939 — 1940, *Jiři z Poděbrad z Kanštátu*, 1941 — 1942, *Kolijevka*, 1952), balet *Igre na žici* (1955). — Pavel Bořkovec (1894), blizak ekstremnim strujanjima dvadesetih i tridesetih godina, pročistio je poslije drugog svjetskog rata svoj izraz, koji je postao pristupačniji, uz podesno isticanje melodičkih obrisa. Njegova su djela, među ostalim, tri simfonije (1927—1960), sinfonietta (1946), dva klavirska koncerta (1931. i 1950), violinski koncert, koncert za violončelo (1952), concerto grosso (1942), pet gudačkih kvarteta (1925—1961), dvije violinske sonate (1935. i 1956), nonet, duhački kvintet, balet *Štakoraš* (1939), opere *Satir* (1942) i *Paleček* (1945—1947). — Jaromir Weinberger (1896), nastanjen u Sjedinjenim Državama, doživio je velik uspjeh operom *Gajdaš Švanda* (1927), u kojoj su, na liniji Smetaninih tradicija, spretno iskorišteni folklorni elementi. Napisao je i druga operna djela (*Ljubljeni glas*, 1931, *Ljudi s Poker-Flata*, 1932, *A Bed of Roses*, 1934, *Wallenstein*, 1937), a i orkestralne (*Lincoln symphony*, 1941, klavirski koncert) i vokalne kompozicije. — Pijanist Vladimir Polívka (1896—1948), polifoničar sklon politonalnosti, ostavio je *Malu simfoniju*, simfonijsku pjesmu *Proljeće* (1918), klavirski koncert, gudački kvintet, dvije violinske sonate, klavirsku sonatu, operu *Polubog* (1929—1930), solo-pjesme. Bavio se i muzičkom kritikom i publicistikom. — Pretežno vokalnoj muzici posvećena su djela što ih piše Jaroslav Tomášek (1896, solo-pjesme, zborovi, kantate, komorni i klavirski radovi). — Jaroslav Řídký (1897—1956) komponirao je u okviru tradicionalnih orkestralnih i komornih oblika. Napisao je sedam simfonija (1924—1955), dvije sinfoniette, koncerte za klavir, za violinu, dva koncerta za violončelo, pet gudačkih kvarteta (1927—1937), dva noneta, dvije sonate za violončelo, kantate. — Josef Vlach-Vrutický (1897) živio je od 1926. do 1944. u Dubrovniku, gdje je stekao neosporne zasluge za razvoj tamošnjeg muzičkog života. Aktivan i kao publicist i melograf, napisao je bogat niz djela s veoma različitih područja: *Proljetnu simfoniju* (1947), sinfoniettu za gudače, *Simfoniju-baladu* (1956), *Symphonie poétique* (1935), *Simfonijski preludij i fugu na koral Sv. Vaclava*, *Četiri slavenske rapsodije*, pet gudačkih kvarteta, više sonata, klavirska djela, operu *Kozlovički knez* (1930), balet *Arja* (1941), vokalne kompozicije većeg i manjeg opsega, među njima *Himna slobodi* iz Gundulićeve *Dubravke* za bariton, zbor i orkestar (1939). Obradivao je

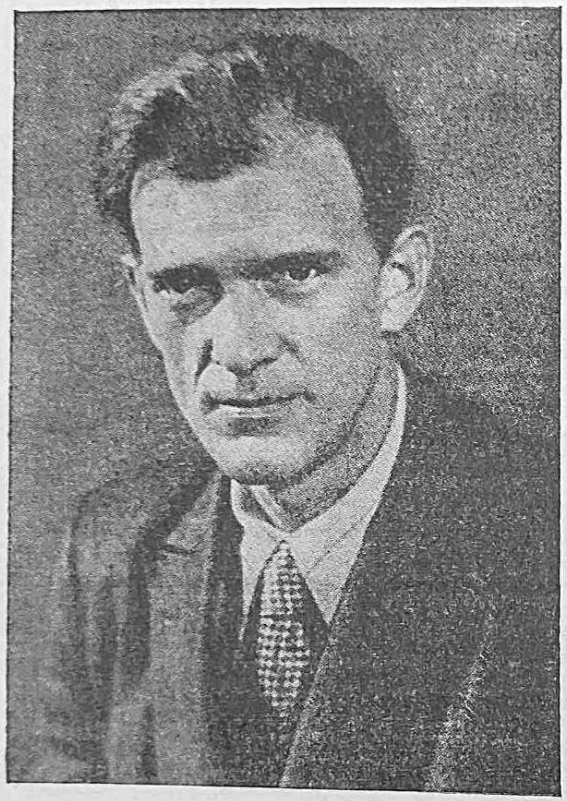
hrvatske narodne napjeve iz Dalmacije. — Borac za pobjedu socijalističkih smjernica u muzičkoj umjetnosti, kompozitor, pijanist i muzički pisac Josef Stanislav (1897) mnogo je radio na podizanju i unapređivanju radničkih zborova; već je prije drugog svjetskog rata pisao djela u kojima izbija mržnja protiv fašizma (kantata *Bijeli križevi*, 1937). I druga vokalna djela, od popularnih masovnih pjesama do radova većeg opsega (kantate *Granada*, 1936, *Lidice*, 1947, *Majka zemlja*, 1952) odaju već naslovima umjetničke ciljeve u službi akutnih dalekosežnih zbivanja. U doba okupacije, 1942—1944, nastala je njegova *Crvenoarmejska simfonija*. Komponirao je, nadalje, tri klavirske sonate, violinsku sonatu, gudački kvartet, pantomime *Glasovi nad tajgom* (1933), *Turksib* (1934), *Clown i čokolada* (1937) i igrokaz *Tvrdoglava žena* (1948).

Češki kompozitori rođeni u ovom stoljeću, u razdoblju do prvog svjetskog rata, afirmirali su se već prije drugog svjetskog rata. Oni su svoje stvaranje započeli u oslobođenoj Češkoj, koja je konačno zbacila austrougarski jaram i pošla u susret mnogo povoljnijoj budućnosti.

U novoj sredini, u kojoj je muzički život procvao a Prag postao jednim od najistaknutijih evropskih muzičkih centara, u kojemu su svoje stručno obrazovanje stekli i mnogi inozemni muzičari, među njima i brojni Jugoslaveni, pojavila su se i nova mlada imena. Češki narod, koji se odvajkada isticao muzikalnošću, dao je i u tom razdoblju velik broj kompozitora, kao što će ih dati i kasnije, nakon drugog svjetskog rata. Mi ćemo se moći zadržati samo na nekolicini.

Emil Hlobil (1901), ugledajući se u Suka i Janáčeka, postavio je težište svog stvaranja na polje orkestralne i komorne muzike, zamišljajući svoja djela često na programnoj osnovi. Napisao je četiri simfonije (1949—1959), *Komemoraciju mučenika* (za orkestar), nastalu u doba okupacije i posvećenu žrtvama fašističkog terora, više simfonijskih suita, sinfoniettu, violinski koncert (1955), tri gudačka kvarteta, duhački kvintet, nonet, sonatu za dva klavira, vokalna djela i dr. — Novákov i d' Indyjev učenik Josef Bartoš (1902) autor je opere *Rebelové* (1953—1956), više orkestralnih suita, klavirskog trija, dvaju duhačkih kvinteta i drugih djela. — Miroslav Ponc (1902) bio je jedan od prvih učenika i suradnika A. Hábe, pa je izvjestan broj svojih djela komponirao primjenjujući četvrtinu i šestinu stepena. Od njegovih radova spomenimo groteskne *Popijevke uličara* za mezzosopran i orkestar, orkestralnu *Predigru za starogrčku tragediju* (1930), *Pet polidinamičkih kompozicija* za klavir, ksilofon i gudački kvartet, *Tri vesele kompozicije* za duhački kvintet, gudački trio, nonet, balet *Sudbine* (1935). Od 1942. posvetio se gotovo isključivo pisanju scenske muzike (oko 500 djela). — Umjeren u konstrukciji i izrazu, Iša Krejčí (1904) bio je dulje vremena operni dirigent, što je, očito, uvjetovalo njegove simpatije za muzičko kazalište, kojemu je dao opere *Pobuna u Efezu* (1946), *Tama* (1944—1951), *Antigona* i *Mali balet* (1927). Napisao je, nadalje, tri simfonije (1955—1957), dvije sinfoniette, tri gudačka kvarteta, trio za obou, klarinet i fagot, više kantata. — Mnogostranu darovitost očitovao je Emil František Burian (1904—1959), neko vrijeme pristaša ekstremnih, dekadentnih strujanja (dadaizma). Pokazujući mnogo smisla za grotesku i satiru, osnovao je u Pragu 1933. avangardno kazalište D-34. U okviru svoje plodne djelatnosti Burian je bio ne samo kompozitor već i režiser, pjesnik, slikar, publicist, glumac i pjevač. On je utemeljio i tzv. Voice band, zbor recitatora koji je nastupao uz instrumentalnu pratnju i postizavao velike uspjehe i izvan domovine. Zbog antifašističke propagande koju je vršio s pozornice bio je 1941—1945. interniran u koncentracionom logoru. Nakon rata nastavio je rad sa svojim kazalištem. U svojim brojnim djelima ponekad se koristio i elementima jazza. Napisao je, među ostalim, opere *Aladina i Palomid* (1923), *Pred izlazak sunca* (1925), *Nadriliječnik* (1925, srednjovjekovni tekst), *Bubu s Montparnasa* (1927), *Maryša* (1938), *Molim za oproštenje* (1956), nekoliko baleta, opereta i igrokaza, simfonijskih djela (simfonija, suite), velik broj komornih radova (osam gudačkih kvarteta, 1927—1951, duhački kvintet, nonet, klavirska sonata), vokalne kompozicije (kantate *Maj*, *O vezi radnika i seljaka*, *Mir na čeliku;* zborovi, pjesme). — Publicist i kritičar František Bartoš (1905) svoj je najveći uspjeh postigao suitom *Građanin plemić* za komorni orkestar

(1934). Njegovim malobrojnim djelima pripadaju dva gudačka kvarteta, gudački sekstet, zborovi, solo-pjesme. — Václav Trojan (1907) napisao je komorna, vokalna i scenska djela, a međunarodni ugled stekao je kao kompozitor veoma uspjele filmske muzike. — Jan Zdeněk Bartoš (1908), violinist i dirigent, komponirao je dvije simfonije (1952. i 1956), *Studentsku suitu* za orkestar, osam gudačkih kvarteta, nonet, komičnu jednočinku *Prokleti zamak* (1951), operu *Juriš na nebo* (1955), balet *Hanuman* (1941). U vokalnim djelima (kantate *Glasnik mira*, 1948, *Živjeti u miru*, 1949, *Poruka*, 1960) zamjećuje se bliskost socijalističkom realizmu. — Miloslav Kabeláč (1908) bavio se velikim formama (pet simfonija, 1942—1960, *Koncertantna simfonija* za klavir i orkestar, 1961; fantazija za klavir i orkestar, uvertire, *Improvizacije na Hamletovu temu*, 1964), ali je posebnu sklonost očitovao za vokalne i instrumentalne minijature. Njegova kantata *Ne odstupajte* (1939) nastala je kao odraz umjetnikova revolta pošto su njemački fašisti okupirali i njegovu zemlju. — Václav Dobiáš (1909), učenik Foerstera i Nováka, rano je prihvatio načela novog realizma i postavio svoju umjetnost u službu naprednih težnja. Ostao je blizak narodnom stvaranju (u njegovim djelima polka ima više puta istaknutu ulogu), trudeći se da bude jasan i pristupačan i u melodiji i harmoniji i u obliku. U svoja instrumentalna djela (dvije simfonije, 1943. i 1958, od kojih prva odražava tragiku grube stvarnosti danâ u kojima je nastala; dvije sinfonijette, sonata za klavir, gudače, duhački kvintet i timpane, gudački kvartet, duhački kvintet, klavirski kvartet, klavirska sonata, nonet *O rodnoj zemlji*, 1952, prožet optimizmom i životnom radošću) unosi ponekad programna obilježja. U vokalnim djelima većeg opsega postiže snagu monumentalnosti i potresne težine, na primjer u kantatama *Staljingrad* (1945), *Zapovijed br. 368* (1946, inspirirana oslobođenjem Praga), i *Izgrađujući domovinu jačaš mir* (1952). Pisao je solo-pjesme, zborove i masovne pjesme. — Jaroslav Doubrava (1909—1960) komponirao je opere (*San ljetne noći*, 1945), balete (*Kralj Lavr*, 1951, i *Don Quijote*, 1955), dvije simfonije, klavirsku sonatu, dvije violinske sonate, kantatu *Balada o krasnoj smrti* i dr. — Karel Reiner (1910) također nastoji odraziti u svojim djelima čuvstva, misli i težnje socijalističkog čovjeka. Njegova su djela opera *Začarana pjesma* (1951), pantomima *Jedinstvo* (1933), kantata *Pjesma o domovini* (1952), simfonija (1960), *Proljetna uvertira* (1950), violinski koncert (1937), tri gudačka kvarteta (1931—1951), koncert za nonet, violinska sonata, sonata za kontrabas i klavir (1957), dvije klavirske sonate (1931. i 1942), zborovi, solo-pjesme. — Na tragovima Suka i Janáčeka izgradio je Klement Slavický (1910) svoja djela u kojima je čest utjecaj moravskog folklora. Na njemu se temelji i najpopularnija kompozicija ovog umjetnika *Moravska plesna fantazija* za orkestar (1951), uz koju treba spomenuti orkestralnu fantaziju s klavirom, sinfoniettu (1940), gudački kvartet, trio za obou, klarinet i fagot, *Prirodi*



Václav Dobiáš

za visoki glas i orkestar (1942), klavirsku sonatu. — Odlučan antifašist bio je Vit Nejedlý (1912—1945), sin čuvenog muzikologa Z. Nejedlýja, s kojim se pred fašističkim terorom sklonio u Sovjetski Savez. Pisao je rodoljubne masovne pjesme, obrađivao češke i slovačke narodne napjeve, ali okušao se i na polju većih oblika: ostavio je tri simfonije (treća nosi naziv *Španjolska*), sinfoniettu, gudački kvartet, nedovršene opere *Nelson* i *Tkalci* i kantate. Bavio se i muzičkom esejistikom i kritikom. — Miloš Sokola (1913) autor je kantatâ *Balada o snu* (1938) i *More* (1945), opere *Izgubljeni sin* (1948), orkestralnih djela (passacaglia, tokata i fuga, 1943, violinski koncert, 1952; vrlo uspjele *Varijacije na temu V. Kaprálové*, 1952, simfonijska pjesma *Deveti maj*, 1960), tri gudačka kvarteta (1944—1955), brojnih klavirskih kompozicija (*Proljetna sonata*, 1946). — Rafael Kubelík (1914), sin čuvenog violinista J. Kubelíka, preselio se 1950. u Sjedinjene Države. Više nego svojim kompozicijama, među kojima su dvije simfonije, koncerti za violinu i za violončelo, gudački kvartet, opera *Veronika* (1947) — postigao je međunarodni ugled velikim dirigentskim uspjesima u Evropi i Americi. — Jan Kapr (1914) nastoji da očuva crte suvremenosti u svojim djelima, ali da istovremeno bude shvatljiv i prosječnom ljubitelju ozbiljne muzike. Jedan je od istaknutih predstavnika novije češke simfonijske muzike. Od 1943. do 1960. napisao je šest simfonija, uz koje treba, na orkestralnom polju, spomenuti dva klavirska koncerta (1938. i 1953), lirski violinski koncert (1955), sinfoniettu, *Ljetnu predigru*, simfonijsku sliku *Sutra*. Osim toga, komponirao je četiri gudačka kvarteta (1937—1957), nonet, tri klavirske sonate (1945—1958), klavirski ciklus *Domovina*, kantatu *U sovjetskoj zemlji* (1950), operu *Muzikantska priča* (1961).

Češki kompozitori rođeni u toku prvog svjetskog rata i poslije njega pojavili su se u češkoj muzičkoj javnosti uglavnom po završetku drugog svjetskog rata, kad Češka ulazi u novo razdoblje svoje povijesti, obilježeno izgradnjom socijalističkog društva. Ionako bogat, muzički život Praga i drugih većih gradova u zemlji postaje još bogatiji. S uspjehom se nastoji da muzička umjetnost postane dostupna sve širim slojevima njenih ljubitelja. Kompozitori revidiraju svoja shvaćanja uloge muzike, izbjegavaju formalistička zastranjivanja i trude se da pišu razumljivim jezikom te da tematiku za svoja djela crpe iz aktuelnih zbivanja. Takvim gledištima pristupaju i mnogi od već spomenutih kompozitora, što je očito već iz naslova pojedinih njihovih djela.

Među kompozitorima ovoga razdoblja jedan od najdarovitijih svakako je Jan Hanuš (1915), autor opere *Plameni* (1942—1944, izv. 1956), nastale pod dojmovima ratnih pustošenja, opera *Sluga dvaju gospodara* (1957—1958), i *Prometejeva baklja* (1964), baleta *Sol vrednija od zlata* (1953) i *Othello* (1956), orkestralnih djela (četiri simfonije, 1942—1960), sinfonietta *Hvalospjev*, koncertantna simfonija, 1954), komornih kompozicija, vokalnih radova (kantate *Zemlja govori*, 1940, *Pjesma nade*, 1945—1948, solo-pjesme, masovne pjesme, zborovi). — Kritičar i muzički pisac Jan Rychlík (1916—1964) mnogo je djela dao području komorne muzike, iskorištavajući manje uobičajene instrumentalne sastave (trio za klarinet, trublju i fagot, divertimento za tri kontrabasa, *Slike i ugođaji*, dječja komorna suita za deset instrumenata, etide za engleski rog i klavir, suite za duhački kvintet i za gudački kvartet). Osim manjeg broja vokalnih kompozicija napisao je dvije orkestralne predigre. *Partita giocosa* pisana je za duhački orkestar. — Operni dirigent i režiser Václav Kašlík (1917) gradi na folkloru. Blizak muzičkom kazalištu, napisao je radio-operu *Buntovnička balada* (1941—1943), nastalu kao protest protiv okupacije, operu *Raskršće* (1945—1948) i televizijsku operu *Krakatit* (1962), nadalje, balete *Don Juan* (1940), *Jánošík* (1950) i baletni triptih *Praški karneval* (1961). Od ostalih njegovih djela spomenimo *Seosku simfoniju* (1955), dramatsku kantatu *Morana* (1942—1944) i gudački kvartet (1940). Bavi se i elektronskom muzikom. — Jaroslav Krombholc (1918) unatoč znatnim uspjesima, osobito na polju komorne muzike (dva gudačka kvarteta, gudački sekstet, sonate za violu, za violončelo, za klarinet; osim toga i simfonija), nakon 1945. napustio je komponiranje i sasvim se posvetio dirigiranju, postižući ubrzo velik ugled kao orkestralni i operni dirigent u domovini i izvan nje. — Štěpan Lucký (1919), aktivan i kao

kritičar, podrijetlom je iz Slovačke. Pristavši uz pokret otpora, bio je za vrijeme okupacije interniran. Poznat kao autor uspjele filmske muzike, komponirao je jednočinku *Ponoćno iznenađenje* (1959), simfonijsku pjesmu *Mors imperator* (1940—1941), klavirski koncert (1947), koncert za violončelo (1946), klavirsku sonatu (1940), duhački kvintet i dr. — Mnogostranu djelatnost razvio je Miroslav Barvík (1919), kompozitor, pedagog, predavač, žurnalist, muzički pisac, teoretičar i organizator. U svojim djelima često se oslanja na elemente moravskog folklora. Živo reagirajući na značajna društveno-politička zbivanja svoga vremena služio se riječju, pa je težište njegova stvaranja u vokalnoj muzici, iako je napisao i niz većih instrumentalnih djela (simfonija, 1944—1947, sinfonietta, orkestralna rapsodija *Dimitrov*, četiri gudačka kvarteta, dvije sonate za violončelo, klavirska sonata *Lidice*). Uz operu *1944* (1960) napisao je više kantata (*Hvala Sovjetskom Savezu*, 1947, *Diži ruke s Koreje*, 1950; *Pjesma o sovjetskoj zemlji*, 1951, *Kantata o Gottwaldu*, 1952; *Dukla*, 1957), zborova, solo-pjesama, masovnih pjesama. Među njegovim brojnim publikacijama spomenimo *Nauk o muzici* (2. izd. 1946), *Estetsko poimanje muzike* (1948), *Pregled muzičke akustike* (1949), *Kako treba slušati muziku* (1960), *Razgovori o muzici* (1961). — Autor uspjelih i popularnih masovnih pjesama Jiří Pauer (1919) komponirao je simfoniju, izvorni *Capriccio* za klavir i duhače (1952), sonatu za violončelo (1954), gudački kvartet (1960), duhački kvintet (1960), orkestralni scherzo, niz koncerata (za fagot 1949, za obou 1957, za šumski rog 1957), kantatu *Zovem vas, ljudi* (1952), operu *Zuzana Vojířova* (1959), dječje opere *Brbljavi puž* (1950) i *Crvenkapica* (1959) i groteskuu opernu trilogiju *Bračni kontrapunkt* (1961).— Jarmil Burghauser (1921), teoretičar i pisac, autor tematskog kataloga Dvořákovih djela (1960), pisao je opere (*Škrtac*, 1950, *Karolina i lažac*, 1955), balete (*Honza i vrag*, 1954, *Sluga dvaju gospodara*, 1957), simfoniju (1959), koncert za duhački kvintet i gudače, pet gudačkih kvarteta, pet duhačkih kvinteta, više kantata i dr. — Vladimír Sommer (1921) ne piše mnogo, ali pojedina njegova djela idu u red najsvježijih i tehnički najsmjelijih u suvremenoj češkoj muzici, tako izvorna *Vokalna simfonija* (1963). Među ostalim njegovim kompozicijama spomenimo klavirsku sonatu, uspjeli gudački kvartet (1950, prerađen 1955), sonatu za dvije violine, *Kantatu o Gottwaldu* (1949), klavirski koncert (1951), violinski koncert (1950), *Predigru za Sofoklovu Antigonu* (1957). — Jan Fischer (1929) poznat je kao autor filmske i scenske muzike. Napisao je opere *Mladenci* (1957) i *Romeo, Julija i tama* (1962) i balet *Eufrosina* (1956), uz instrumentalna djela (klavirska sonata, *Pastoralna sinfonietta*, simfonija u jednom stavku, koncert za violu). Tvorac je novog tipa političko-satirične pjesme i šansone. — Vladimír Šramek (1922) prvi je češki kompozitor koji ide tragovima A. Weberna. Među njegova djela pripadaju opera *Kobaltni cvijet* i *Metamorfoze* za duhače i udaraljke. — Pijanist Ilja Hurník (1922) piše za svoj instrument ali i za druge sastave (sonata za violu, gudački kvartet, klavirski kvintet, *Moments musicaux* za osam duhača, 1963, koncerti za flautu i za obou, klavirski trio). Komponirao je, nadalje, balet *Ondráš* (1951), kantatu *Maryka* i oratorij *Noe* (1959). — Jedan od najistaknutijih predstavnika mlađe generacije je Viktor Kalabis (1923), odličan poznavalac kompozicijske tehnike u čija djela pripadaju I simfonija (1957), duboka meditacija o životu, njegovoj neugasivoj ljepoti ali i njegovim teškoćama, II simfonija pod naslovom *Sinfonia pacis* (1960), violinski koncert (1959), klavirski koncert (1955), koncert za violončelo (1951), *Concerto* za komorni orkestar, dvije klavirske sonate, gudački kvartet (1949), *Klasični nonet* (1956), divertimento za duhački kvintet. — Pretežno instrumentalnom muzikom bavi se Jindřich Feld (1925; koncerti za violončelo, za flautu i za fagot, dva koncerta za orkestar, dramatska uvertira *Maj* 1945, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, sonata za violu, sonata za flautu). — Jaromír Podešva (1927) završio je studij kompozicije u domovini te se kasnije (1960—1961) usavršavao u Parizu kod H. Dutilleuxa i u Sjedinjenim Državama kod A. Coplanda. Području orkestralne muzike dao je dvije simfonije, ciklus simfonijskih pjesama *Put domovine* (1952—1953), sinfoniettu za gudače, trostruki koncert za violinu, violončelo, klavir i orkestar (1956—1957); komornoj muzici pripadaju četiri gudačka kvarteta, sekstet, nonet, dvije violinske sonate, dvije klavirske sonate; bavi se i vokalnom muzikom (kantata *Novi čovjek*, 1949). — Karel Kupka (1927) autor je opera (*Varalica*, 1955, *Lysistrata*, 1957, *Kad pleše ruža*, 1961, *Idiot*), baleta (*Jánošíkova smrt*, 1950, *Florella*, 1960, *Cassandra*), orkestralnih djela (simfonija, koncert za dva orkestra i orgulje, 1964, dva klavirska koncerta, 1951. i 1960, suita *Picassiada*, 1958), dvaju gudačkih kvarteta, nekoliko kantata.

Od ostalih suvremenih čeških kompozitora mlađe generacije neka budu spomenuti Josef Berg (1927; tri simfonije, uvertira *Jan Žiška*, sekstet, nonet, sonata za violu, kantate, oratorij *Danas još zapada sunce nad Atlantidom*), Lubor Bárta (1928; simfonija, koncerti za violinu, za violu, za klavir, dva gudačka kvarteta, dvije violinske sonate, kantata *Pjev novoga doba*), Jiří Dvořáček (1928; simfonija, *Sonata capricciosa* za violinu i klavir, duhački kvintet, uspjeli muški zborovi), Miloslav Ištvan (1928; simfonija, simfonijska freska *Balada o Jugu*, klavirski koncert, koncert za šumski rog, klavir i gudače, gudački kvartet, violinska sonata, dvije klavirske sonate), Věroslav Neumann (1931; *Simfonija mira*, za zbor i orkestar, simfonijska slika *Panorama Praga* za bariton i orkestar, klavirski koncert), Jan Klusák (1934; tri simfonije, concerto grosso, concertino za flautu i gudače, gudački kvartet, dodekafonički melodram *Hiroshima*).

Da bismo upotpunili sliku muzičkog stvaralaštva u Češkoj u prvoj polovini ovog stoljeća, navodimo i podatke o radu nekolicine kompozitora njemačke nacionalnosti, koji su svoju djelatnost ponajviše vezali uz Prag. Josef Gustav Mraczek (1878—1944), iz Moravske, zadržao se u Češkoj manje od ostalih, jer je odmah nakon prvoga svjetskog rata prešao u Dresden. Pisao je opere (*Der Traum, Aebelo*) i orkestralna djela (burleska *Max und Moritz*). Među ostale znatnije muzičare iz toga kruga ubrajaju se pijanisti Felix Petyrek (1892—1951), izraziti kontrapunktičar, Rudolf Peterka (1894—1934; opera *Rosanna*), Erwin Schulhoff (1894—1942), izvrstan pijanist, sklon iskorištavanju suvremenih plesnih elemenata u baletnim i groteskim formama (*Suita u novom stilu*, baleti *Ogelala*, *Die Mondsüchtige*, opera *Die Flammen*, mnogo komornih djela, klavirski koncert, dvije simfonije, oratorij na tekst Komunističkog manifesta), Hans Krasa (1895) i Hans Walter Süsskind (1912), dobar pijanist, autor radio-opere *Der Bärenritter* i kantata, ali i kompozicija u 1/4-tonskom i 1/6-tonskom sistemu.

*
* *

U našem stoljeću muzika se i u Slovačkoj mnogo više razvila, osobito nakon 1918, kad su nove prilike u zemlji dopustile jači zamah kulturno-umjetničkog života.

Među onima čije stvaranje stoji poput mosta između pojave Jana L. Belle i suvremenih slovačkih kompozitora trojica su se posebno istakla: Mikuláš Moyzes, Mikuláš Schneider-Trnavský i Viliam Figuš-Bystrý.

Mikuláš Moyzes (1872—1944) počeo je svoje stvaralaštvo kompozicijama za orgulje i crkvenim djelima u kojima se zamjećuju utjecaji J. S. Bacha. Kasnije obrađuje narodne slovačke napjeve s mnogo ukusa te izgrađuje snažne zborne kompozicije u koje unosi elemente polifonije (*Canossa*, *Krunidba*). Nastavljajući tamo gdje je Bella stao potkraj osamdesetih godina, Moyzes je u vremenu od 1920. do 1943. napisao četiri gudačka kvarteta i time udario temelje suvremenoj slovačkoj komornoj muzici. Duhački kvintet i duhački sekstet ostala su Moyzesova djela na tom području. Folklor živi i u orkestralnim djelima ovog kompozitora, tako u veoma uspjeloj *Maloj vrchovskoj simfoniji* (1934) i u predigri *Naša Slovačka* (1938). Pedagoška djelatnost Moyzesova odrazila se u nizu priručnika (*Škola za orgulje*, *Škola za klavir*, *Škola pjevanja*), koji u mnogo čemu predstavljaju pionirski rad u razvoju slovačkog muzičkog školstva. — Mikuláš Schneider-Trnavský (1881—1958), orguljaš, pijanist, violinist i zborovođa, prvi je slovački kompozitor u čijim se djelima već od prvih početaka zamjećuje težnja za izgrađivanjem slovačkoga nacionalnog muzičkog stila. Izvrstan poznavalac slovačkog muzičkog folklora, sjajan obrađivač narodnih napjeva svoje zemlje, Schneider-Trnavský je u nekoliko ciklusa izvornih solo-pjesama dao najviši domet te umjetničke vrste u slovačkoj muzici. Po vrijednosti prvo mjesto pripada svakako ciklusu *Suze i osmijesi* (1911). Od instrumentalnih djela ovog umjetnika treba svakako istaknuti violinsku sonatu u g-molu (1905), prvo djelo te vrste u slovačkoj muzici, pa simfoniju (1956), simfonijske *pjesme Jánošík* i *Pribinin zavjet* (1933). Dotakao se i muzičkog kazališta (komedija *Bellarosa*). — Viliam Figuš-Bystrý (1875—1937) bio je neumoran folklorist i obrađivač narodnih napjeva, koje je izdao u nekoliko zbirki (najopsežnija je *Tisuću slovačkih narodnih popjevaka*). Pisao je i izvorne solo-pjesme, a i veća djela

vokalno-instrumentalnog karaktera, tako veliku kantatu *Slovačka pjesma* (1920) za soliste, zbor i orkestar. Figuš-Bystrý je autor prve slovačke opere komponirane na slovački tekst. To je *Detvan* (1928), djelo prožeto duhom narodnog stvaralaštva. Ostavio je i nekoliko radova na komornom polju (gudački kvartet, klavirski trio, *Slovačka sonata* za klavir).

U tu skupinu slovačkih kompozitora pripadaju i drugi umjetnici, među kojima: Dezider Lauko (1872—1942), autor briljantnih klavirskih kompozicija i muzički pisac, Frico Kafenda (1883—1963), ugledan nastavnik kompozicije i kompozitor komornih djela, Vladimír Meličko (1893—1946), Ladislav Stanček (1898).

Nakon 1918. Prag postaje važno središte i za odgoj slovačkih kompozitora. Oni tamo odlaze da uče kompoziciju kod Nováka, Suka i Foerstera. U tom je pogledu bila osobito značajna Novákova nastavnička djelatnost, jer je on u sebi nosio duboku ljubav za slovačku narodnu pjesmu i njezino melodijsko bogatstvo.

Prikazujući djelatnost slovačkih kompozitora rođenih u ovom stoljeću, moramo u prvom redu istaknuti imena trojice značajnih umjetnika: A. Moyzesa, Suchoňa i Cikkera. Svi su oni učili kod V. Nováka.

Aleksandar Moyzes (1906), sin Mikuláša Moyzesa, prvi je izvršio velik preobražaj slovačke muzike unijevši u nju odraz suvremenih zbivanja muzičke Evrope, služeći se novim sredstvima izražavanja, kakva muzičari prethodne generacije nisu poznavali. Taj vrlo daroviti kompozitor, suvereni poznavalac kompozicione tehnike i veoma ugledan pedagog, dao je svoj najznatniji doprinos na polju instrumentalne muzike, iako nije zapuštao ni vokalnu. Štaviše, neke njegove zborne kompozicije pripadaju među najsnažnija postignuća slovačke muzike iz tog područja, kao što i njegov ciklus popjevaka *Put* (1933) ide u red najljepših slovačkih solo-pjesama. U simfonijsko-kantati *Demontaža* (1930) prikazao je na sugestivan način težak život tvorničkih radnika. Još je uspjelija njegova scenska kantata *Svatopluk* (1935). Moyzesov doprinos slovačkoj instrumentalnoj muzici bogat je i veoma značajan. Sonata u e-molu (1942), divertimento i *Jazz-sonata* (1932) značajnija su klavirska djela Moyzesova. U intimnije komorno područje ulaze gudački kvartet u a-molu (1928, prerađen 1942) i veoma uspjeli duhački kvintet u B-duru (1933). Moyzesovom djelatnošću na polju orkestralne muzike nastao je i u tom ogranku slovačke muzike preokret. Njegova prva simfonija (1927, prerađena 1936) ujedno je i prva slovačka simfonija uopće. Poslije nje komponirao je Moyzes još šest simfonija, koje izrazitošću tematike i zanimljivošću kontrasta, efektnom instrumentacijom i izvornošću oblika idu u red najviših postignuća muzike u Slovačkoj. Među ostala Moyzesova orkestralna djela pripadaju violinski koncert (1958), predigre *Simfonijska predigra, Jánošíkovci momci, Nikolaj Šuhaj,* concertino za orkestar (1933).

Aleksandar Moyzes

Eugen Suchoň (1908) nije plodan kao A. Moyzes. On radi polagano, njegova djela sporije sazrijevaju, ali odaju bogato umjetničko stvaralaštvo, dubinu muzičkih misli, interes za rješavanje novih arhitektonskih problema,

za originalno iskorištavanje harmonijskih mogućnosti koje je donio razvoj evropske muzike nakon prvoga svjetskog rata. I Suchoň je prvenstveno instrumentalni kompozitor, ali piše i vokalne kompozicije (ciklus solo-pjesama *Nox et solitudo,* zborni ciklusi *O gorama* i *O čovjeku,* kantata *Psalam potkarpatske zemlje* iz 1937, u kojoj su snažnim akcentima opjevana vjekovna stradanja Slovačke. Od klavirskih djela (*Mala suita, Passacaglia*) najznatnija je *Baladna suita* (1936), u kojoj je umjetnika inspirirao herojski lik slovačkog generala Štefánika, koji je, oslobodivši Slovačku od mađarskog jarma, izgubio život na povratku u domovinu. To veoma impresivno djelo Suchoň je obradio i za orkestar. Sonata u As-duru za violinu i klavir (1936), sonatina za violinu i klavir, gudački kvartet (1931), klavirski kvartet (1933) i serenada za duhački kvintet (prerađena i za gudački orkestar) predstavljaju Suchoňove komorne kompozicije. U orkestralno područje ulaze *Sinfonietta rustica,* fantazija za violinu i orkestar (1947), *Burleska* za violinu i orkestar (1933; obje ove kompozicije izvode se zajedno kao violinski koncert), *Sonata rustica* (1954), veličanstvena dramatska predigra *Kralj Svatopluk* (1934) i simfonijski ciklus *Metamorfoze* (1952). Velike je uspjehe Suchoň postigao kao operni kompozitor. Njegova opera *Vrtlog (Krutňava,* 1949), prihvatili su Slovaci kao prvu veliku nacionalnu operu. Izvorna uloga muzike u isticanju potresne tragike ovog djela omogućila mu je velik odjek i na inozemnim pozornicama. Osim *Vrtloga* Suchoň je napisao i uspjelu historijsku operu *Kralj Svatopluk* (1960).

Ján Cikker (1911), vrlo aktivan na području instrumentalne muzike, napisao je nekoliko scenskih djela koja su mu pribavila znatan ugled u domovini i izvan nje. Započeo je pod utjecajem Richarda Straussa, impresionizma i ekspresionizma, ali je našao svoj put u ljepoti slovačke narodne pjesme, usvajajući pozitivne tekovine suvremene evropske muzike. Za orkestar je napisao *Proljetnu simfoniju* (1936 — 1937), sinfoniettu simfonijske pjesme *Epitaf, Ljeto* (1941), *Vojnik i majka* (1943, nazvana i *Boj*), *Jutro* (1945, posljednje tri sačinjavaju ciklus *O životu* i odra-

Ján Cikker

žavaju antimilitarističko uvjerenje autorovo), veoma uspjeli concertino za klavir i orkestar (1942); *Slovačku suitu* (1943), *Simfonijski prolog* (1934), *Capriccio* (1936). Među komorna djela pripadaju dva gudačka kvarteta i suita za violinu i violu, a u klavirska svježa sonatina (1933). Kantata *Cantus filiorum* (1940) također odražava besmisao ratnih sukoba. Cikkerovi su scenski radovi opere *Juro Jánošík* (1954), u kojoj je glavni junak legendarni narodni borac za slobodu potlačenih i izrabljivanih, *Mr. Scrooge* (1957), *Beg Bajazid* (1958) i veličanstveno *Uskrsnuće* (1962, prema romanu L. N. Tolstoja), nesumnjivo jedno od najznatnijih, najljepših opernih djela što ih je do danas dala slovačka muzika. Cikker je i autor baleta *Seljanka*.

Generaciji rođenoj prije prvog svjetskog rata pripadaju: František Babušek (1905—1954), čija su najvrednija djela passacaglia za orgulje i orkestar (1938), nonet (1939), *Slovačka rapsodija* za orkestar (1941), klavirski koncert (1949), simfonijska pjesma *Nek je slava narodu* (1952) i kantata *Pjesma života* (1951); istaknuti pijanist Rudolf Macudzinski (1907), ponekad blizak impresionistima (sonata za harfu i klavir, 1938), autor gudačkog seksteta s klavirom, *Simfonijske rapsodije*, klavirskog trija i opere *Grof Monte Christo* (1946—1949); plodni Andrej Očenaš (1911), učenik A. Moyzesa, gradi na folkloru te se u više svojih djela obraća prošlosti svog naroda oživljujući stranice iz minulih vremena, ali gleda i u sadašnjost. Autor je brojnih kantata (*Margita Bijesna, Šume gore zelene*, 1943; *Pjesma o Komunističkoj partiji*, 1949, ciklus od četiri kantate pod naslovom *Proročanstva*, 1949—1953), orkestralnih djela (suita, *Burleskna predigra*, 1940, *Priče o rodnom kraju*, 1943, simfonijski ciklusi *Uskrsnuće*, 1946, i *Mojemu narodu*, 1947, koncert za violončelo i orkestar, 1953, klavirski koncert, 1959), gudačkog kvarteta, dviju klavirskih suita, pantomime *Na hajdučkom plesu* (1941—1942), scenske muzike za dramu *Jánošíkova smrt* (1948), baleta *Vrcharska piesen* (1956); Moyzesov je učenik i Šimon Jurovský (1912—1963), lirik razvijenog smisla za tonski kolorizam, ponekad blizak impresionističkim smjernicama, drugdje individualistički zakopčan; no u mnogim njegovim djelima izbija i ljubav k slovačkom muzičkom folkloru koji ga snažno nadahnjuje i oplođuje. Komponirao je simfoniju za klavir i gudače (1950), simfonijsku pjesmu *Započeti put* (1945—1948), koncert za violončelo i orkestar (1933), dva scherza i dvije suite za orkestar, serenadu za gudački orkestar (1940), gudački kvartet (1944), duhački kvartet, trio za violinu, violu i violončelo, balete *Beckov* (1956—1957) i *Viteška balada*, kantatu *O Gottwaldu;* kod A. Moyzesa učio je i Ladislav Holoubek (1913), koji piše pregledno i jasno u granicama tonalnosti. U njegova djela pripadaju opere *Stella* (1939), *Svitanje* (1940), *Čežnja* (1944), simfonija, uvertira, orkestralne varijacije, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, trio za flautu, violinu i harfu, violinska sonata, dvije klavirske sonate, kantata *Mjesečeva noć*, ciklusi solo-pjesama, balada *Mrtva žena* za sopran i orkestar; muzikolog Josef Kresánek (1913) bavi se proučavanjem slovačkog folklora. U početku je prihvaćao obilježja ekstremnijih strujanja, a kasnije se približio problematici socijalističkog realizma, gradeći na principima jednostavnosti, u kojoj mu je uzor narodna melodika. Dao je dvije orkestralne suite, gudački kvartet, klavirski trio, klavirsku suitu, suitu za violinu i klavir, kantatu *Hore Ho!;* sličan je razvojni put prešao i Moyzesov učenik Dezider Kardoš (1914), čija su djela tri simfonije (1942—1961), nekoliko uvertira i koncert za orkestar, gudački kvartet, duhački kvintet, dvije klavirske suite, više kantata.

Čitav niz slovačkih kompozitora potječe iz generacije rođene dvadesetih godina i kasnije. Oni su se uglavnom pojavili u slovačkom muzičkom životu iza drugog svjetskog rata. Među njima su dirigent Tibor Frešo (1918), koji je nakon studija kod A. Moyzesa učio u Rimu kod I. Pizzettija; napisao je simfonijsku pjesmu *Novo jutro, Koncertnu uvertiru, Simfonijski prolog, Meditacije* za mezzosopran i orkestar, gudački kvartet *Na selu, Stabat Mater;* Ján Zimmer (1926; tri simfonije, 1952—1960; simfonijske pjesme *Mier i Strečno*, tri klavirska koncerta, 1949—1959, violinski koncert, 1953, dvije simfonijske suite *Tatre*, concerto grosso, klavirski kvintet, opera *Edip*); Ilja Zelienka (1932; simfonija, 1956, *Dramatska uvertira*, 1957, uvertira *Revolucija*, klavirski kvintet, kantata *Oswiencim*, 1960), koji u nekim djelima primjenjuje i tekovine serijelne tehnike; Oto Ferenczy (*Elegija* za komorni orkestar, *Veselica* za orkestar, uvertira *Hurbanovská*, simfonijski fragment

Slika iz moje zemlje, Plesna fantazija za orkestar, serenada za gudače i drvene duhačke instrumente, nonet); Tibor Andrašovan (baleti *Orfej i Euridika* i *Pjesma mira*), Julius Kowalský (komorna djela), Miroslav Kořínek (concertino za violu i orkestar, klavirska sonata), Ivan Hrušovský (kantata *Pozdrav rodnoj zemlji*, klavirska sonatina); pijanist Ján Kende (divertimento za gudački orkestar); Pavol Šimai, Ladislav Kupkovič, Peter Kolmann (1937), Miroslav Bázlik, Jozef Malovec, Luboš Fišer, Roman Berger.

ENGLESKA

Razvoj engleske muzike čudan je i u mnogo čemu neobjašnjiv. Nalik je na rijeku koja dugo vremena teče bogatim krajevima, raznovrsnim u svojim prirodnim krasotama, pa se odjednom neočekivano ruši u ponor i nastavlja put pod zemljom, a kasnije, izašavši na površinu, gleda nova bogatstva novih predjela. Tallis, Morley, Bull, Gibbons, Byrd, Dowland slavna su imena starih engleskih majstora, nekoć neobično ugledna. Engleski virginalisti proizveli su čitavu revoluciju u instrumentalnoj muzici XVI st., a madrigalisti su se natjecali s najboljim predstavnicima talijanskog madrigala. Purcell, veliki talent, okrunio je rad svojih prethodnika na području instrumentalne, dramske i crkvene muzike djelima svježe invencije i tople lirike.

Poslije smrti toga utemeljitelja engleskog muzičkog kazališta engleska muzika počinje gubiti samostalnost. Individualitet engleskog naroda, koji se tako jasno ocrtao u radu njegovih književnika i likovnih umjetnika, nije ostavio dubljih tragova u muzici ni u XVIII, ni u XIX st. U engleskoj muzici glavnu riječ vode stranci: Händel, talijanska opera, gostovanja (sjetimo se samo Haydna, Webera i Mendelssohna).

No engleska će muzika u našem stoljeću doživjeti doba svoga preporoda, koji se počeo ocrtavati već potkraj prošlog stoljeća. Prva polovina dvadesetog stoljeća donijet će joj novu samostalnost i časno mjesto uz najbolja ostvarenja evropske muzike našega doba.

Ali bilo bi pretjerano shvatiti te riječi kao da Engleska nije imala svojih kompozitora u dugom razdoblju između Purcellove smrti i buđenja koje će je u XX st. dovesti do ostvarenja novih nada. Imena kao što su Thomas Augustin Arne (1710—1778), autor himne »Rule Britannia«, William Croft (1689—1727), Maurice Greene (1695—1755), William Boyce (1710—1779), John Weldon (1676—1736) i Charles Dibdin (1745—1814) predstavljaju englesku muziku XVIII st. Njihova su djela izgrađena na eklektičkim, epigonskim obilježjima i ne donose muzičkoj umjetnosti njihove zemlje novih crta. To se može reći i za djela koja pišu engleski kompozitori u najvećem dijelu XIX st., tako William Crotch (1775—1845), John Field (1782—1837), na području klavirskog nocturna Chopinov preteča, koji je imao izvornih zamisli, Robert L. Pearsall (1795—1856), Jules Benedict (1804—1885), John Goss (1806—1880), Michael William Balfe (1808—1870), čije je najpoznatije djelo opera *Ciganka* (1843), William Vincent Wallace (1812—1865), koji je imao mnogo uspjeha s operom *Maritana* (1845), George A. Macfarren (1813—1887), Henry Leslie (1822—1896), Ch. E. Horsley (1822—1876) i razmjerno najznačajniji među njima, William Sterndale Bennett (1816—1875), pijanist i dirigent, autor klavirskih koncerata i drugih brojnih kompozicija za klavir, simfonije u g-molu, uvertira, komornih i vokalnih radova.

Renesansa engleske muzike započinje, kako smo maloprije naveli, potkraj XIX st. Ali ona je višestrukim nitima povezana s druge dvije renesanse, koje su izvršile snažan utjecaj na engleske kompozitore novih vremena. S jedne

strane, engleski muzičari i engleska javnost počinju »otkrivati« staru englesku muzičku baštinu iz XVI i XVII st. Dojam što ga ti radovi, ponovo izdani i izvođeni, vrše na engleske kompozitore tako je snažan da mu se oni teško mogu oteti, pa ih to neočekivano ali nadasve korisno upoznavanje njihove muzičke prošlosti oplođuje na različite načine. S druge strane, to je vrijeme kad raste interes za narodno stvaralaštvo na britanskim otocima. Zanimljivi ritmovi, stari tonaliteti i pentatonička obilježja karakteristična su za narodne napjeve i plesove britanskih otoka. Mladi engleski kompozitori na prijelazu u ovo stoljeće »otkrivaju« i folklor svoje zemlje, pa i njegov preporod postaje za mnoge moćnim faktorom u izgrađivanju njihovih stvaralačkih smjernica.

Spomenimo na kraju još jednu značajnu činjenicu: za engleske kompozitore iz druge polovine prošlog stoljeća karakteristično je ugledanje na njemačku muziku, na stvaralaštvo Brahmsa, Liszta i Wagnera, a kompozitori koji počinju djelovati u našem stoljeću, a osobito u toku i nakon prvog svjetskog rata, ne gube vezu s muzičkim zbivanjima na kontinentu, ali se ne ograničuju na ono što se događa u Njemačkoj, već temeljito upoznavaju i proučavaju nove muzičke tekovine i iz drugih zemalja, prvenstveno iz Francuske.

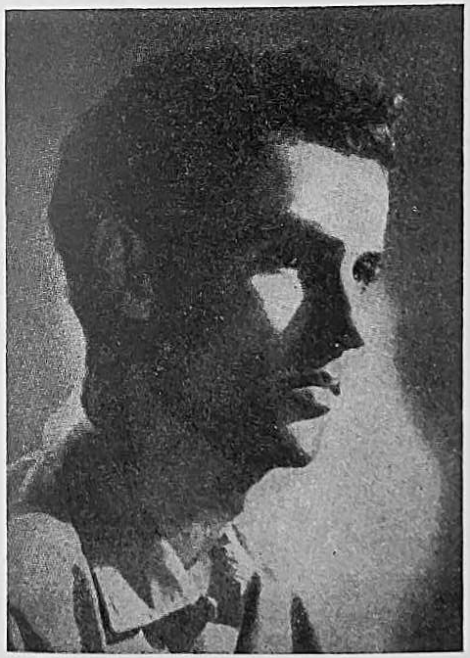
U okviru tih triju faktora — upoznavanja stare engleske muzičke baštine, folklora i novih nastojanja evropskih muzičara XX st. — razvija se, dakle, onaj značajni odsjek engleske muzičke povijesti u kojemu su pojedini engleski kompozitori — prvi put nakon Purcellove smrti — uspjeli pribaviti svojoj domovini međunarodni ugled i na području muzičke umjetnosti.

Na čelu engleskog muzičkog preporoda stoje dva čovjeka čije značenje nije samo u njihovu kompozitorskom radu nego još više u buđenju interesa za muzičku prošlost i folklor, a i u dugogodišnjoj nastavničkoj djelatnosti, koju su njihovi neposredni učenici toliko razgranali da se može ustvrditi kako je najveći broj engleskih kompozitora novijih vremena direktnim ili indirektnim putem od njih učio. To su Charles Hubert Parry (1848—1918) i Charles Villiers Stanford (1852—1924). Obojica plodni kompozitori i muzički pisci, nisu se — unatoč ozbiljnim težnjama da osamostale muziku svoje zemlje — mogli oteti izvjesnom utjecaju njemačke romantike. Parry, historik velike erudicije, utemeljitelj Bachova kulta u Engleskoj, svoja je najbolja djela dao na području vokalne muzike. Mnogo se bavio i instrumentalnom (pet simfonija, tri gudačka kvarteta, dvije klavirske sonate i dr.). Značajna su mu oratorijska djela, od kojih su mnoga duhovnog karaktera (*Hiob, Ode on the Nativity, De Profundis, Jerusalem*). Njegova kantata *Prometheus Unbound (Oslobođeni Prometej,* 1880, prema Shelleyju) zauzima veoma važno mjesto u razvoju novije engleske zborne muzike. Stanford je kao tehničar nadmoćniji. Iz dugačkog popisa njegovih djela izdvojimo sedam simfonija, više uvertira, nekoliko koncerata (za klavir, za violinu, za violončelo, za klarinet), osam gudačkih kvarteta, nekoliko sonata (za violinu, za violončelo), više djela za orgulje (pet sonata), crkvene radove većeg opsega (requiem, *Te Deum, Stabat Mater*) i sedam opera. Rođen u Irskoj, mnogo je vremena posvetio irskom muzičkom folkloru (samo u jednoj zbirci u tri sveska objavio je 1600 irskih napjeva), kojim su prožeta i neka njegova djela.

Uži suvremenici te dvojice umjetnika jesu Frederic H. Cowen (1852—1935; opere, oratoriji, šest simfonija), Arthur Sullivan (1842—1900), neobično popularan autor komičnih opera, opereta (*Mikado,* 1885) ali i oratorijskih i orkestralnih

Goffredo Petrassi

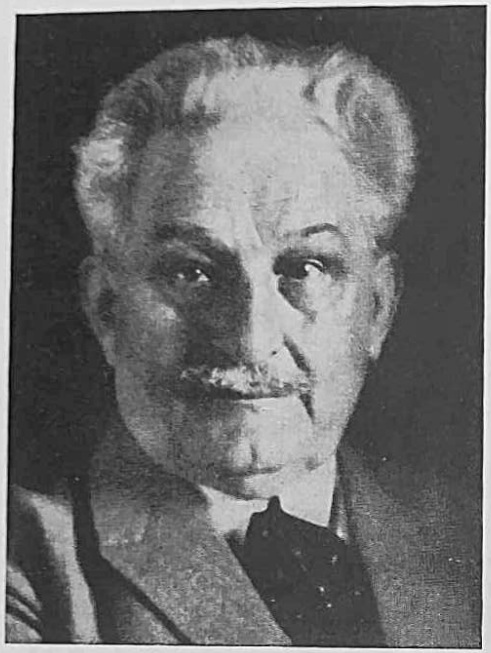
Gian Carlo Menotti



Luigi Nono

Josef Suk

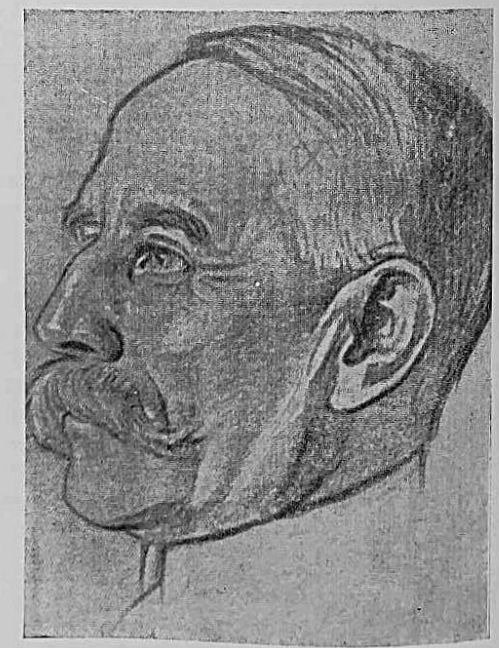
TABLA 42



Leoš Janáček

Bohuslav Martinů

Vítězslav Novák



Edward Elgar

kompozicija, Ethel Mary Smyth (1858—1944), nadarena i kao spisateljica, među čija brojna djela pripadaju opere (najuspjelija je *The Boatswain's Mate*, 1916), komorne kompozicije i koncert za violinu, rog i orkestar, Alexandar Campbell Mackenzie (1847—1935), kompozitor opere *Colomba*, kantate *The Dream of Jubal*, orkestralnih kompozicija i više koncerata, William Wallace (1860—1940), autor simfonijskih pjesama, poznat i kao muzički pisac.

U toj skupini kompozitora značajniji je od drugih Edward Elgar (1857—1934), violinist i orguljaš. Elgar je jedan od prvih engleskih kompozitora koji su u početku preporoda engleske muzike privukli pažnju međunarodne javnosti i svojim djelima ušli u standardni repertoar koncertnih dvorana. U domovini Elgar je u toku vremena postao najugledniji kompozitor svoje generacije. Ali njegova se djelatnost ipak odvijala mimo nastojanja onih koji su se nadahnjivali engleskim folklorom i engleskom muzičkom prošlošću. Iako je imao ličnih crta, i on se izgrađivao na proučavanju njemačkih majstora, osobito Brahmsa. On je u stvari ostao osamljen utoliko što nije pripadao nikakvoj grupaciji muzičara niti je osnovao kakvu »školu«. Najveći Elgarov uspjeh bio je oratorij *Gerontijev san* (*The Dream of Gerontius*, 1900), u kojem je kompozitoru pošlo za rukom da baš u Engleskoj — zemlji u kojoj se oratorijska muzika uporno i obilno gaji — potraži u oblikovanju te krupne vokalno-instrumentalne vrste nove putove, drukčije od onih koje je duga tradicija bila ustalila. Uz taj oratorij Elgar je napisao i druge, tako *The Light of Life, The Kingdom* (1906). Elgar je značajan i kao instrumentalni kompozitor. Na tom području nastale su, među ostalim, dvije simfonije (1908. i 1911), uvertira *Cockaigne* (1902), u kojoj je ocrtao raznovrsne londonske ugođaje, i *Enigma-Varijacije* (1899) za orkestar, osebujno i uspjelo djelo u kojemu je u svakoj varijaciji pokušao dati muzički portret pojedinih svojih prijatelja i znanaca (svaka varijacija nosi i inicijale svog »objekta«); nadalje, *Introdukcija i Allegro* za gudački kvartet i orkestar (1905), simfonijska studija *Falstaff* (1913), koncert za violinu i orkestar (1910), koncert za violončelo i orkestar (1931). Među njegova komorna djela pripadaju dva gudačka kvarteta, dvije violinske sonate, klavirski kvartet.

Istaknuti Elgarov suvremenik, ali drukčija umjetnička narav, bio je Frederick Delius (1863—1934), sin njemačkih roditelja. Dugo je vremena živio izvan Engleske, u Francuskoj i Americi. Posljednji decenij života proveo je potpuno slijep i paraliziran, ali ni tada nije prestao komponirati. Mnoga je djela posvetio orkestru. Njegove varijacije na stari crnački napjev poznate pod imenom *Appalachia* (1902, Appalachia je staro indijansko ime za Sjevernu Ameriku) iznose tragiku i narav izrabljivanih crnačkih robova u tropskoj prirodi s obala Mississippija. *Brigg Fair* (1907), »engleska rapsodija«, izgrađena na varijacijama istoimene engleske narodne popijevke, sa samostalnim srednjim dijelom, odiše pastoralnom svježinom uspjelog muzičkog pejzaža. U drugim svojim najpoznatijim orkestralnim kompozicijama Delius je već u naslovu pokazao da im je ishodište duboko poniranje u prirodu i ushićenje pred veličanstvom njene neprolazne ljepote: *In a Summer Garden* (*Ljeti u vrtu*, 1908), *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (*Slušajući prvu kukavicu u proljeće*, 1912), *Summer Night on the River* (*Ljetna noć na rijeci*, 1912), *Song of Summer* (*Pjesma o ljetu*, 1930). U svojoj plodnoj djelatnosti Delius je ostavio i nekoliko koncerata za klavir, za violinu, za violončelo, dva gudačka kvarteta, tri violinske sonate i sonatu za violončelo, nadalje, opsežne vokalno-instrumentalne kompozicije *Mass of Life* (*Misa života*,

1905, prema jednom odlomku iz Nietzscheova Zarathustre), *Sea-Drift* (*Morska struja*, 1903, na tekst W. Whitmana), requiem (1914—1916), popijevke uz klavir i uz orkestar i šest opera, od kojih su najuspjelije *Koanga* (1895—1897) i *Romeo i Julija na selu* (1900—1901).

Veoma plodni Granville Bantock (1868—1946), dirigent, urednik časopisa, nastavnik muzike i sveučilišni profesor u Birminghamu, proučavao je engleski folklor (ali i muzički folklor drugih naroda) i izdavao zbirke narodnih napjeva. Zanosio se i tematikom Dalekog istoka, što je pogodovalo njegovoj sklonosti k programnomuzičkom koncipiranju i k isticanju jarkog orkestralnog kolorita. Osim nekoliko opera (*The Pearl of Iran*, 1893) i scenske muzike za dramska djela Sofokla, Euripida, Shakespearea i Wildea napisao je više opsežnih kompozicija tipa kantate i oratorija, među njima *Omar Khayyám* (1906—1909), jedno od svojih najuspjelijih djela, nadalje, *Christ in the Wilderness* (1907) i *The Great God Pan* (1914—1920). Proučavanje škotskog folklora odrazilo se napose u *Hebridskoj simfoniji* (1916), najvrednijem Bantockovu orkestralnom djelu. Orkestru su posvećene i mnoge druge umjetnikove kompozicije (*A Pagan Symphony*, 1936, predigra za Aristofanove *Žabe*, *Lalla Rookh*). Bantock je pisao i komorna djela (četiri violinske sonate), klavirske kompozicije i mnoge cikluse solo-pjesama, u kojima su se osobito ispoljile njegove simpatije za poeziju Orijenta.

Ralph Vaughan Williams (1872—1958), učenik Parryja, Stanforda, Brucha i Ravela, zarana je pokazao ljubav prema narodnoj engleskoj popijevci, koja neposrednim ili posrednim putem živi u mnogim njegovim djelima. No taj istaknuti engleski kompozitor, možda prvi među suvremenima za koga se može ustvrditi da mu kompozicije nose specifična obilježja engleskog duha i mentaliteta, rano je upoznao i zavolio veličanstvena djela engleske muzičke prošlosti. Engleski folklor i muzika starih engleskih majstora glavni su izvori njegova stvaralaštva, koje je umjelo asimilirati elemente iz tih izvora i ostvariti lični izraz, osnovan na jasnoći i prozračnosti polifonije, na čvrstoći ritma i sklonosti k primjeni starocrkvenih tonaliteta, ali i na izvjesnim pojedinostima koje su karakteristične za muzički impresionizam. Orkestar, zbor i kazalište glavna su područja Vaughanove djelatnosti. Na polju orkestralne muzike pažnju privlači u prvom redu niz od devet majstorovih simfonija, od kojih je veći broj nastao u posljednjem Vaughanovu životnom razdoblju. Prve tri simfonije programno su zamišljene. Prva, nazvana *Simfonija mora* (*A Sea Symphony*, 1910), napisana je za soliste, zbor i orkestar na tekst W. Whitmana, druga, *Londonska simfonija* (*A London Symphony*, 1913, prerađ. 1920) iznosi slikovite ugođaje iz života i okolice Londona, dok je treća, *Pastoralna simfonija* (1921) više kontemplativnog nego deskriptivnog karaktera. Od ostalih simfonija (IV, 1935; V, 1943; VI, 1948; VII, *Sinfonia Antartica*, za sopran, ženski zbor i orkestar, 1953; VIII, 1956; IX, 1958) osobito je uspjela šesta, u kojoj kompozitor tumači dojmove što su ih u njemu izazvale strahote drugog svjetskog rata. Od ostalih orkestralnih djela Vaughanovih spomenimo duhovitu uvertiru za Aristofanove *Ose* (1909), *Tri rapsodije na napjeve iz Norfolka* (1906—1907), *Fantaziju na Tallisovu temu* za gudački kvartet i dvostruki gudački orkestar (1910), koncert za klavir i orkestar, koncert za dva klavira i *Concerto accademico* za violinu i orkestar. Među brojnim većim zbornim djelima ističe se oratorij *Sancta civitas* (1926). Vaughan je napisao opere *The Shepperds of the Delectable Mountains* (1922), *Hugh the Drover* (1924), *Sir John in Love* (1929), u kojoj, nakon Nicolaija i Verdija, i on iznosi na pozornicu Falstaffove doživljaje s veselim ženama iz Windsora, *The Poisoned Kiss* (1936), *Riders to the Sea* (1937), *The Pilgrim's Progress* (1951), balet *Old King Cole* (1923), maskeratu *Job* (1931),

koja je jedno od najpopularnijih umjetnikovih djela. Vaughan je autor i brojnih solo-pjesama, a bavio se i komornom muzikom (dva gudačka kvarteta, violinska sonata).

Gustav Holst (1874—1934) složena je umjetnička narav, u kojoj je, s jedne strane, živio filozof, mistik i poklonik orijentalne kulture, kojom se čitavoga života bavio i koja je ostavila vidne tragove u nastajanju njegovih djela, a, s druge strane, prijatelj i obožavalac engleske narodne popijevke i engleskog pejzaža. No težnje za spoznajom kozmičkih odnosa, meditacije o životu i smrti dale su njegovu stvaranju pečat izvjesne apstraktnosti i suhoće. Odsutnost lirike i topline svakako je nedostatak koji Holst u svojim djelima ne može uvijek nadomjestiti osebujnostima svojih stvaralačkih postupaka, u prvom redu instrumentacijom i neobičnošću ritmike. Holst se bavio i astrologijom. To, dakako, ne bismo ovdje spominjali da mu astrologija nije dala pobudu za njegovo najznatnije djelo, orkestralnu suitu *Planeti* (1916). Komponirani za veliki orkestar, s bogatom skupinom udaraljki, *Planeti* se sastoje od sedam stavaka kontrastnih po ugođaju, što proizlazi iz simboličkih obilježja pripisanih pojedinim planetima. Nakon toga majstorskog djela Holsta je filozofija odvela k iskorištavanju apokrifnih evanđeoskih tekstova. Tada je nastala *Himna o Isusu* (1917), napisana za dva zbora, mali zbor i veliki orkestar. Ta kompozicija, u mnogim pojedinostima izvorna i veličanstvena, i *Planeti* jesu dva najznačajnija Holstova djela. Za orkestar Holst je, među ostalim, napisao *Fugal Overture*, *Fugal Concerto* (1923, za flautu, obou i orkestar) i *Double Concerto* za dvije violine i orkestar. Među veća zborna djela s orkestrom pripadaju *Ode to Death* (tekst W. Whitmana, 1919) i *Choral Symphony* (tekst J. Keatsa, 1923—1924). Području kazališta pripadaju opere *Savitri* (1916), *The Perfect Fool* (*Savršena luda*, 1923), komična jednočinka i najpoznatije scensko djelo, nadalje, *At the Boar's Head* (1924) i *The Tale of the Wandering Scholar* (1930).

Gustav Holst

Rutland Boughton (1878—1960), poznat i kao muzički pisac (*The Music Drama of the Future*, 1908), posvetio se muzičkom kazalištu. Pod utjecajem Wagnerovih legendarno-mitskih opernih radova, ali i njegovih ideja o posebnoj kazališnoj zgradi u kojoj će se izvoditi samo njegova djela, Boughton je u engleskom gradiću Glastonburyju utemeljio kazalište gdje su se prikazivale njegove opere, tako *The Immortal Hour* (1913—1914) i *Alkestis* (1920—1922). Od zamašnog pokušaja da napiše ciklus opera prema legendarnim srednjovjekovnim motivima o kralju Arthuru i vitezovima Okruglog stola ostvario je samo malen dio (*The Birth of Arthur*). Svoj muzički govor zasniva Boughton na obilježjima irske i engleske narodne popijevke. — Joseph Holbrooke (1878—1958), pijanist, dirigent i muzički pisac, sklon je u svom stvaranju groteski i fantastici. Često se služi programnim elementima, čak i u području komorne muzike: njegovi gudački kvarteti nose, na primjer, nazive

Pickwick Club, Byron, Belgium and Russia. Na tom području, kojem, među ostalim, pripada *Dijabolički klavirski kvartet,* nastao je kvintet za klarinet i gudače, koji se smatra jednim od najuspjelijih Holbrookeovih djela. Veoma plodan, napisao je pet simfonija, više uvertira, simfonijskih pjesama (*Gavran* prema E. A. Poeu, *The Viking*), koncerata za klavir, za violinu, za violončelo, za saksofon i nekoliko opera, među kojima trilogiju *The Cauldron of Anwyn* (1912—1929), napisanu prema keltskim legendama. U scenskim je djelima očit Wagnerov utjecaj. — John Ireland (1879—1962), pijanist, ispoljuje u svojim djelima narav romantika i lirika. Pod izvjesnim utjecajem Debussyja, ovaj je umjetnik dao niz klavirskih minijatura, od kojih mnoge predstavljaju njegove najljepše stranice. Za klavir i orkestar napisao je koncert (1932) i *Legendu* (1938). Orkestru pripadaju nevelike simfonijske pjesme *The Forgotten Rite* (1913) i *Mai-Dun* (1921), *Londonska uvertira* (1936), *Concertino pastorale* (1939) i uvertira *Satyricon* (1946). Među njegove brojne komorne kompozicije pripadaju klavirski triji, violinske sonate, od kojih je najuspjelija sonata u a-molu (1917), gudački kvarteti i sekstet za gudače, klarinet i rog. — Izraziti komorni kompozitor bio je Frank Bridge (1879—1941), čija četiri gudačka kvarteta (1906—1937) pokazuju razvojnu liniju od tradicija romantike prošloga stoljeća do suvremenih tekovina muzičke tehnike našega vremena. Klavirski kvintet, gudački sekstet, dvije fantazije — jedna za klavirski trio a druga za klavirski kvartet — sonata za violončelo, sonata za violinu i klavirski triji jesu ostala Bridgeova komorna djela. Za klavir je napisao sonatu, za klavir i orkestar *Phantasm.* Simfonijske pjesme *Isabella* (1907), *Summer* (1914) i suita *More* (*The Sea,* 1910) pripadaju umjetnikovim orkestralnim djelima. — Cyril Scott (1879) unio je u englesku muziku u razdoblju oko prvoga svjetskog rata svježinu impresionističkih harmonija, zanimljivost ritmike i sklonost za dočaravanje egzotičnih ugođaja. I sam dobar pijanist, Scott je u svojim brojnim klavirskim minijaturama možda i najneposrednije ocrtao svoj umjetnički lik. U svakom slučaju, Scottove klavirske kompozicije idu, uz njegove popijevke, u red najpopularnijih umjetnikovih djela. Među Scottova djela pripada osamdesetak popjevaka i stotinjak klavirskih minijatura, klavirski koncert, sonata i dijelom veoma popularni klavirski ciklusi, kakav je na primjer *Jungle Book Impressions* (prema Kiplingu). Plodan i na ostalim područjima, pisao je opere (*The Alchemist,* 1925), balete (*The Incompetent Apothecary*), kompozicije za orkestar (tri simfonije, violinski koncert, koncert za violončelo i koncert za čembalo, *Two Poems,* rapsodije, više uvertira) i mnoga komorna djela (tri gudačka kvarteta, klavirski kvintet, klavirski kvartet, klavirski trio, četiri violinske sonate). Napisao je i nekoliko scenskih djela. Istakao se i kao muzički pisac (*My Years of Indiscretion,* 1924, *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music,* 1926, *Music: its Secret Influence throughout the Ages,* 1933, i dr.).

Jedinstvena je ličnost Lord Berners (1883—1950), pravim imenom Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, diplomat, književnik, slikar i kompozitor. Taj »engleski Satie«, učenik Caselle i Stravinskoga, očitovao je sjajan smisao za muzički humor, za satiru i persiflažu, karikaturu i grotesku. Ali on je svojim djelima znao dati i drukčiji izgled i sadržajnost. Berners je prvenstveno instrumentalni kompozitor. U svojim orkestralnim radovima pokazao je neobičnu vještinu instrumentiranja, tako u *Caprice Peruvien* i *Fantasie Espagnole,* u fugi u c-molu i u *Tri orkestralne kompozicije* (1916), u kojima je ismijao grotesknu povijest jednog kineskog paravana, sentimentalnost bečkog valcera i ruski kazačok. Klaviru pripadaju *Psihološki fragmenti* i *Tri male posmrtne koračnice* iz 1914 (za državnika, kanarinca i bogatu tetku), jedno od najpoznatijih Bernersovih djela, s izrazitim elementima karikature. Za kazalište Berners je napisao balete *The Triumph of Neptune* (1926), *Luna Park* (1930) i *A Wedding Bouquet* (1936), od kojih je posljednji najuspjeliji. Ostavio je i operu *Le Carosse du Saint-Sacrement* (1924, prema P. Mériméevoj komediji). — Arnold Bax (1883—1953), pod pseudonimom Dermot O' Byrne poznat kao dobar pjesnik i romanopisac, romantičke je naravi, sklon programnom oblikovanju uz primjenu kasnoromantičkih sredstava, guste kromatike, obilnih ukrasa i bujne instrumentacije. Komponirao je, među ostalim, sedam simfonija (1922—1939), niz simfonijskih pjesama, od kojih su najpoznatije *Tintagel* (1917) i *November Woods* (1917), zatim nekoliko uvertira (*Overture to a Picaresque Comedy,* 1930), mnogo djela koncertantnog karaktera, komorne kompozicije, klavirska djela, balete, filmsku muziku, veća zborna djela i popijevke. Zanimljiva je njegova autobiografija *Farewell my Youth* (1943). — York Bowen (1884—1961) autor je pretežno instrumentalnih kompozicija, simfonija, klavirskih koncerata, koncerata za violinu i violu i komornih djela. Najpoznatiji je po kraćim kompozicijama za klavir, među koje pripada ciklus od 24 preludija.

U generaciji engleskih kompozitora rođenih devedesetih godina jedan od najistaknutijih je Arthur Bliss (1891). U početku pristaša antiromantičkih smjernica Šestorice i Stravinskog, priklonio se kasnije težnjama u kojima se približio romantičkom shvaćanju. To se očitovalo prije svega u obnovljenoj ljubavi za boju, za raskoš i bujnost njezina života. On se zanosio što tješnjim združivanjem tona i boje da bi postigao nove i zanimljive čulne i psihičke učinke. U tom je pogledu značajna njegova *Simfonija boja* (*A Colour Symphony,* 1922, prerađ. 1932). U bogatom nizu radova Bliss je napisao i druge orkestralne kompozicije (*Morning Heroes* za recitatora, zbor i orkestar, 1930, *Muzika za gudače,* 1935, koncert za dva klavira i orkestar, 1920, koncert za klavir i orkestar, 1939). Vrijedna su i njegova komorna djela, među njima četiri gudačka kvarteta. Više radova posvetio je klaviru i solo-pjesmi. U novijem razdoblju stvaranja dao je i nekoliko radova muzičkom kazalištu, tako operu *The Olympians* (1949) i balete *Checkmate* (1937), *Miracle in the Gorbals* (1944) i *Adam Zero* (1946), u kojima se radnja odvija pretežno na simboličko-filozofskoj pozadini. Pisao je i vokalna djela većeg opsega (kantata *Mary of Magdala*). — Herbet Howells (1892) prvenstveno je komorni kompozitor, autor triju gudačkih kvarteta, klavirskog kvarteta, kvinteta s klarinetom, violinskih sonata i sonate za klarinet i klavir. Pisao je i orkestralna djela (*Procession, Puck's Minuet, Elegija* za violu, gudački kvartet i gudački orkestar, dva klavirska koncerta, koncert za violončelo), djela za orgulje i za klavikord i crkvene kompozicije. Jedan od njegovih najvećih uspjeha je opsežan requiem poznat pod naslovom *Hymnus Paradisi* (1950). — Eugene Goossens (1893—1962), veoma ugledan dirigent, aktivan i u Americi, od 1947. upravitelj konzervatorija u Sidneyu, očitovao je u svojim kompozicijama utjecaje francuskog impresionizma, ali i lične crte, koje probijaju kroz ukusan muzički humor i rafiniranost suvremenih harmonijskih tekovina (politonalnost). Od njegovih klavirskih djela privlače *Kaleidoscope,* impresionistički *Nature poems* i *Two Studies.* Među ostale njegove kompozicije pripadaju simfonijska pjesma *The Eternal Rhythm* (1920), koja uz sinfoniettu predstavlja jedno od najuspjelijih umjetnikovih djela, zatim dvije simfonije, Fantazija-koncert za klavir i orkestar (1944), koncert za obou, *Cowboy-Fantasy,* violinski koncert (1948), više komornih radova (dvije violinske sonate, dva gudačka kvarteta, klavirski kvintet, gudački sekstet), balet *L'école en crinoline* i opere *Judith* (1929) i *Don Juan De Mañara* (1937). God. 1951. objavio je autobiografiju pod nazivom *Overture and Beginners.* — Plodnu djelatnost pokazao je Arthur Benjamin (1893—1960), osobito na orkestralnom području, gdje su nastale simfonija, *Predigra za talijansku komediju* (1936), jedno od najzanimljivijih Benjaminovih djela, zatim *Prelude to Holiday,* sonatina za komorni orkestar, *Balada* za gudače, *Romantička fantazija* za violinu, violu i orkestar, suita za flautu i gudače na teme D. Scarlattija, koncert za obou i gudače na teme Cimarose i uspjeli violinski koncert (1932). Komponirao je i komorna djela (gudački kvartet, kvintet s klarinetom), klavirske i zborne kompozicije, popijevke, opere *The Devil Take Her* (1931), *Prima Donna* (1934), *The Tale of two Cities* (1953) i televizijsku operu *Mañana* (1956). Opera *Tartuffe* doživjela je praizvedbu 1964. — Za svoga kratkog života Peter Warlock (1894—1930, pravim imenom Philip Heseltine) pokazao je snažan talent u nizu izvrsnih popjevaka punih poezije i povremene duhovitosti. Istakao se kao izdavač nekoliko zbirki starih engleskih napjeva i kao ozbiljan muzički pisac (*Carlo Ge-*

Arthur Bliss

sualdo, Musician and Murderer; Frederick Delius, 1923). — Ernst John Moeran (1894—1950) temeljito je proučavao irsku narodnu muziku, pa su obilježja irskih napjeva očita u velikom broju Moeranovih izvornih melodijskih zamisli. No taj je umjetnik duboko proniknuo i u muziku Elizabetina doba, te je i to ostavilo tragova u njegovu stvaranju. Nakon uspjelih orkestralnih radova *Lonely Waters* i *In the Mountain Country* dao je u simfoniji u g-molu (1938) jedan od svojih najboljih radova, za kojim su na orkestralnom području slijedili i drugi: violinski koncert (1942) i *Rapsodija* za klavir i orkestar (1945). Značajne su i njegove komorne kompozicije (klavirski trio, violinska sonata, gudački trio, sonata za dvije violine). Njegovu svježu melodijsku invenciju pokazuju na poseban način solo-pjesme.

Niz muzičara rođenih u našem stoljeću unosi u englesku muziku novu, svježu stvaralačku energiju, pribavljajući joj neslućene uspjehe. Dovoljno je podsjetiti na međunarodno značenje pojave Benjamina Brittena, prvoga engleskog kompozitora koji je za svoju domovinu osvojio operne pozornice svijeta. Drugi, kao što su Walton, Bush, Rawsthorne, Berkeley, Tippet i Fricker, pridonijeli su također znatan dio opravdanom porastu ugleda što ga danas engleska muzika uživa u svijetu.

Alan Bush (1900), najstariji od muzičara iz te skupine, pijanist, dirigent i teoretičar, rano se povezao s radničkim pokretom u Engleskoj te je zauzimao istaknute položaje u radničkim muzičkim udruženjima. On je pristaša marksističke ideologije, što se odrazilo i u tekstovima koje je izabirao za svoje kompozicije i u nizu brošura čija je tematika povezana uz krizu suvremene muzike, uz odnose marksizma i muzike, uz razvoj muzike u Sovjetskom Savezu. Dok je u svojim instrumentalnim djelima sklon polifoničkom oblikovanju, koje tako vješto ostvaruje da ga smatraju jednim od najznačajnijih engleskih kontrapunktičara, u vokalnim djelima Bush primjenjuje jednostavniji, pristupačniji način pisanja. Među djela toga umjetnika pripadaju opere *Wat Tyler* (1950, praiz. u Leipzigu 1953), u kojoj se iznose zbivanja u vezi s ustankom engleskih seljaka iz 1381, *Ljudi s Blackmoora* (1956) i dječja opera *Snuboci*, kantate (*Song of Friendship*, 1949), zborne kompozicije (*Song to the Men of England, Lidice*), orkestralna djela (četiri simfonije, 1940—1960, među kojima je monumentalna četvrta simfonija, nadahnuta Byronovom poezijom, jedno od najuspjelijih Bushovih radova; *English Suite* za gudački orkestar, 1946, violinski koncert, 1948, koncert za klavir i orkestar s baritonom i muškim zborom, 1938) i komorne kompozicije (dva gudačka kvarteta, od kojih je drugi poznat pod nazivom *Dialectic*, 1929, *Tri koncertne etide* za klavirski trio i klavirski kvartet). Napisao je i zapaženo teoretsko djelo *Strict Counterpoint in Palestrina Style*. — Među istaknutijim suvremenim engleskim muzičarima je i Edmund Rubbra (1901) sa svojih sedam simfonija (1937—1958), kojima treba dodati klavirski koncert (1958) i violinski koncert (1959), pa komorna djela (tri gudačka kvarteta, violinske sonate, sonatu za violončelo, klavirski trio) i više svjetovnih i crkvenih vokalnih kompozicija. — Gerald Finzi (1901—1956) prvenstveno je vokalni kompozitor zadojen ljubavlju prema narodnoj popijevci i starim engleskim polifoničarima. Napisao je više ciklusa popjevaka, među kojima je najznačajniji *Dies Natalis*, osebujno djelo u kojemu se križaju elementi simfonijske suite i popijevke za glas i orkestar. Od ostalih djela spomenimo koncert za klarinet i gudački orkestar, *Interludij* za obou i gudački kvartet, *Fantaziju i tokatu* za klavir i orkestar.

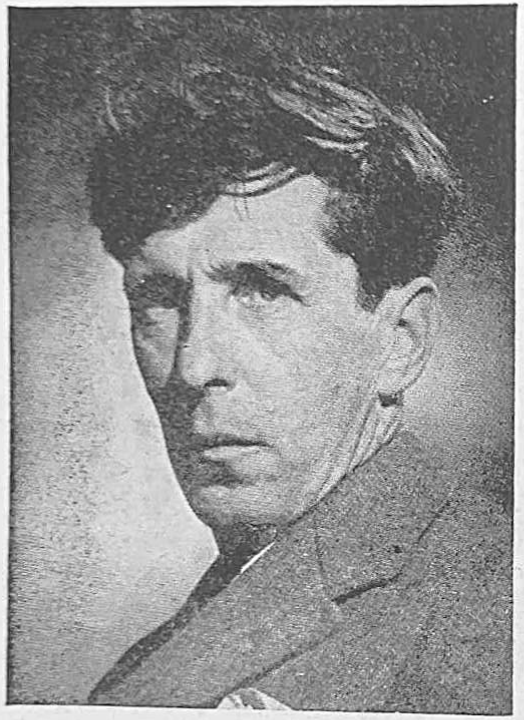
Jedan od najdarovitijih suvremenih engleskih kompozitora svakako je William Walton (1902). Njegovo golemo tehničko znanje stoji u službi izrazite individualnosti. On voli široke, gipke melodijske linije, ali i kontrapunktičke spletove u kojima nema gustoće jer su izgrađeni na prozračnosti polifonog tkiva. Njegova blistava instrumentacija često se udružuje s intenzitetom ritmova koji se križaju u osebujnoj poliritmici. Nakon gudačkog kvarteta kojim je Walton 1923. svratio na sebe pažnju muzičke javnosti na festivalu Međunarodnog udruženja za suvremenu muziku održanom u Salzburgu, njegov melodram *Façade* (1926) za recitatora i sedam instrumenata

svjesno slijedi antiromantički muzički pravac te se iživljuje u elementima parodije, groteske, duhovitih pojedinosti, izrugivanja, plesnih ritmova, ugođaja iz Music-halla i artističkih pozornica. To se djelo izvodi i u obliku orkestralnih suita i kao balet. Waltonova sklonost za humor i karikaturu ispoljila se i u orkestralnoj kompoziciji *Portsmouth Point* (1926), za koju mu je pobudu dao jedan crtež iz XVIII st. *Sinfonia concertante* za klavir i orkestar (1927) nosi na sebi neoklasicistička obilježja. Punu umjetničku zrelost dosegao je Walton svojim koncertom za violu i orkestar (1930) i osobito oratorijem *Baltazarova gozba* (*Belshazzar's Feast*, 1931), jednim od svojih najznačajnijih djela. Napisano za bariton, zbor i orkestar prema slobodno izabranim tekstovima iz Biblije i psalama, to djelo niže odlomke čas dramatske i monumentalne, čas strastvene i čulne. Tužaljka zbora *Uz rijeke babilonske* najljepši je fragment tog oratorija, ujedno i jedna od najuspjelijih Waltonovih stranica uopće. Dvije simfonije (1935. i 1960), uspjeli violinski koncert (1939), briljantna uvertira *Scapino* (1940), orkestralne *Varijacije na Hindemithovu temu* (1963), dva gudačka kvarteta, sonata za violinu i klavir (1949), opera *Troilus and Cressida* (1953) i muzika za filmove (*Hamlet, Henrik V*) ostala su znatnija djela toga veoma značajnog umjetnika.

Višegodišnji učenik Nadie Boulanger u Parizu Lennox Berkeley (1903) napisao je mnoga djela pod utjecajem francuskog impresionizma, kojeg se kasnije oslobodio našavši vlastiti put, ali je i dalje ostao blizak osobinama francuskog duha i kulture. Njegova su najuspjelija djela simfonija (1940), divertimento za orkestar (1942) i gudački trio (1944). Od ostalih spomenimo concertino za mali orkestar, simfoniju za gudački orkestar, sinfoniettu (1950), gudački kvartet, tri violinske sonate, sonatu za violončelo i klavir, klavirske kompozicije (sonata, klavirski koncert, 1948, koncert za dva klavira i orkestar, 1948), oratorij *Jonah* (1937), *Stabat Mater* (1947), popijevke i opere *Nelson* (1954) i *Ruth* (1956). — Tehničar velikog znanja, pretežno instrumentalni kompozitor, Alan Rawsthorne (1905) napisao je više značajnih djela u obliku teme s varijacijama, tako *Simfonijske etide* (1939), koje združuju elemente suite, varijacije i simfonije, i varijacije za gudački kvartet (1949), dva violinska i dva klavirska koncerta, koncert za gudače, tri simfonije (1950, 1959. i 1964), uvertiru *Hallé*, 1958, *Improvizacije na Lambertovu* temu za orkestar, 1961, kantatu *A Canticle of Man*, 1952, *Medieval Diptych* za bariton i orkestar, 1962, dva gudačka kvarteta, kvartet za klarinet i gudače (1948), sonatu za violončelo (1949), sonatinu za klavir (1949). — Instrumentalni kompozitor je i Christian Darnton (1905); tri simfonije, dva klavirska koncerta, koncert za violu, gudački kvartet i dr.).

Michael Tippett (1905) smatra da umjetničko djelo mora biti pristupačno, da se u njemu mora ispoljiti umjetnikova ljubav prema čovjeku i čovječanstvu. Tippett izbjegava formalističku zakopčanost i apstraktnost te nastoji prožeti svoje stvaranje osjećajnom toplinom i humanošću. Muzika toga kompozitora privlači i vitalnošću i raznovrsnošću ritmičke podloge, a i ukusnom primjenom kontrapunktičkih postupaka. Napisao je dvije simfonije (1945. i 1958), klavirski koncert (1957), fantaziju na Händelovu temu za klavir i orkestar (1942), koncert za dvostruki gudački orkestar (1939), koncert za orkestar (1963), orkestralnu suitu u D-duru (1948), varijacije na Corellijevu temu za gudače (1953), divertimento za komorni orkestar (1954), *Praeludium* za limene instrumente, zvona i udaraljke (1962), tri gudačka kvarteta (1935, 1942. i 1946), dvije klavirske sonate (1942. i 1962), opere *The Midsummer Mariage* (1955) i *King Priam* (1962), oratorij *A Child of our Time* (1944), kantatu *Crown of the Year* (1959), zborna djela, solo-pjesme. Karakteristično je za Tippetta da svoje teme katkada približuje obilježjima napjeva američ-

kih Crnaca (tzv. negro spirituals), gledajući u tim osebujnim melodijama simbole potlačenih i ugnjetenih. Od posebnog je interesa navedeni oratorij *A Child of our Time* (Dijete našega doba). Pobudu za to uspjelo djelo dobio je Tippett razmišljajući o progonima Jevreja u Njemačkoj i o rasnoj diskriminaciji u Americi. Konkretan povod dalo mu je ubistvo njemačkog diplomate u Parizu što ga je izvršio mladi Jevrejin, izbjeglica iz Njemačke, da na taj način protestira protiv proganjanja i zlostavljanja svojih zemljaka. Tippett se nije zaustavio na tom događaju koji je unio u svoj tekst, već je od njega načinio tipičan slučaj u kojemu se odražava fatalnost unesrećenih i potlačenih, jednom riječju svih onih koji su bespomoćni pred nasiljem i nepravdom.

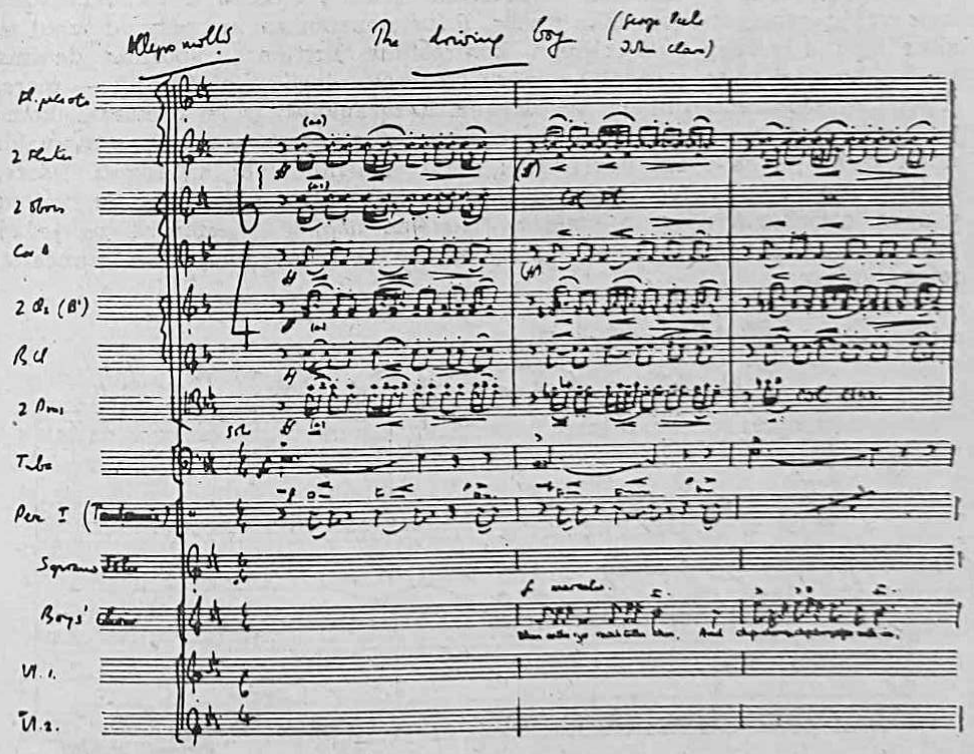


Michael Tippett

Constant Lambert (1905—1951) ostavio je preranom smrću osjetljivu prazninu u engleskom muzičkom životu. Bio je veoma aktivan i kao dirigent, štaviše, od 1940. sve se intenzivnije posvećivao dirigentskom zvanju. S velikim je uspjehom ravnao priredbama čuvene engleske baletne grupe Sadler's Wells od samoga početka njezina djelovanja. Bavio se i muzičkom kritikom; njegova knjiga *Music Ho!* (1934) imala je velik odjek. Lambert je prvi među engleskim kompozitorima dobio narudžbu od Sergeja Djagiljeva za komponiranje baleta. 21-godišnji kompozitor napisao je tada balet *Romeo i Julija* (1926). Godinu dana kasnije nastao je balet *Pomona*. God. 1929. izvodi se *The Rio Grande* za alt, zbor, klavir i orkestar. To je prvi a ujedno i najveći Lambertov stvaralački uspjeh, čemu su pridonijeli i elementi simfoniziranog jazza i njegovih ritmova. Najuspjelijim djelom ovog kompozitora smatra se *Summer's Last Will and Testament* (1936) za bariton, zbor i orkestar. Osim navedenih kompozicija ostavio je Lambert i druge: *Music for Orchestra, Aubade héroïque* za mali orkestar, klavirsku sonatu, balete *Horoscope* (1938) i *Tiresias*, koncert za klavir i devet instrumenata i muziku za nekoliko filmova. — Među ostale suvremene engleske kompozitore starije i srednje generacije pripadaju dodekafoničar Elisabeth Lutyens (1906; koncerti, mnoge komorne kompozicije, koncert za devet instrumenata, tri simfonijska preludija, *Muzika za orkestar* I-III, klavirska djela, kantate), Arnold Cooke (1906; dvije simfonije, klavirski koncert, gudački kvarteti i brojne druge komorne kompozicije, klavirska sonata, opera *Mary Barton*, 1949, kantate, solo-pjesme), Benjamin Frankel (1906; simfonija, četiri gudačka kvarteta, gudački trio, klavirski kvartet, sonate), Elisabeth Maconchy (1907; sedam gudačkih kvarteta, violinska sonata, violinski i klavirski koncert, opere *The Sofa*, 1958, i *The Three Strangers*, 1959, balet *Puck Fair*), William Wordsworth (1908; pet simfonija, koncert za violončelo, šest gudačkih kvarteta, gudački trio, sonata za violinu, dvije sonate za violončelo, oratorij *Dies Domini*), Howard Ferguson (1908; oktet, gudački kvartet, klavirska sonata, klavirski koncert, orkestralna partita).

Toj generaciji pripada i Benjamin Britten (1913), umjetnik kome engleska muzika najviše duguje za svoj današnji položaj u međunarodnom muzičkom životu. Vrlo je rano pokazao izuzetne muzičke sposobnosti. Završivši studij kompozicije i klavira (učitelji su mu bili Frank Bridge, John Ireland, Arthur Benjamin), stekao je prvo priznanje nagrađenom kompozicijom *Fantasy Quartet* (1932), koja je izvedena 1934. u Firenci na festivalu Međunarodnog društva za suvremenu muziku. *Varijacije na temu F. Bridgea* obilježile su početak njegova svjetskog ugleda, koji je osobito porastao nakon izvedbe opere *Peter Grimes*. Njome je mladi kompozitor neposredno po završetku drugog svjetskog rata osvojio sve velike pozornice svijeta. Otada je njegovo stvaranje stalno u središtu pažnje međunarodnog muzičkog života. Popularnost kakvu Britten uživa nije do danas uspio postići ne samo nijedan engleski kompozitor nego ni mnogi značajni muzičari izvan Engleske.

Teško je reći što u Brittenovoj djelatnosti više iznenađuje i privlači. Mnogostranost umjetničkog interesa, lakoća stvaranja, svladavanje i najzakučastijih tehničkih problema, izvanredan smisao za stvaranje podesnog ugođaja i, s tim u vezi, realističko oblikovanje umjetničkih doživljaja — sve su to obilježja koja Britten ujedinjuje osebujnom snagom svoje ličnosti. Mnogo se o tom kompozitoru pisalo i piše, mnogo mu je pohvala upućeno, no među tolikim glasovima priznanja i veličanja čuju se ponekad i izrazi: »eklektik«, »engleski Saint-Saëns«. Prihvatimo li ih u izvjesnom smislu, nisu

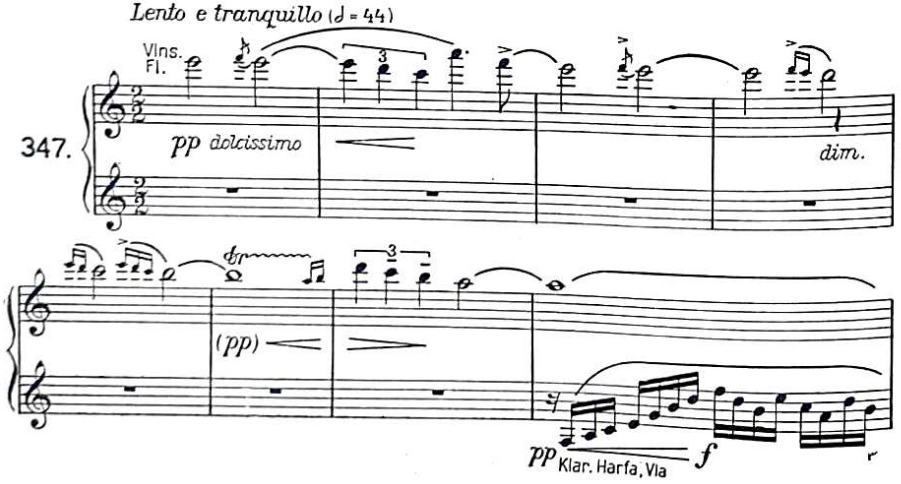


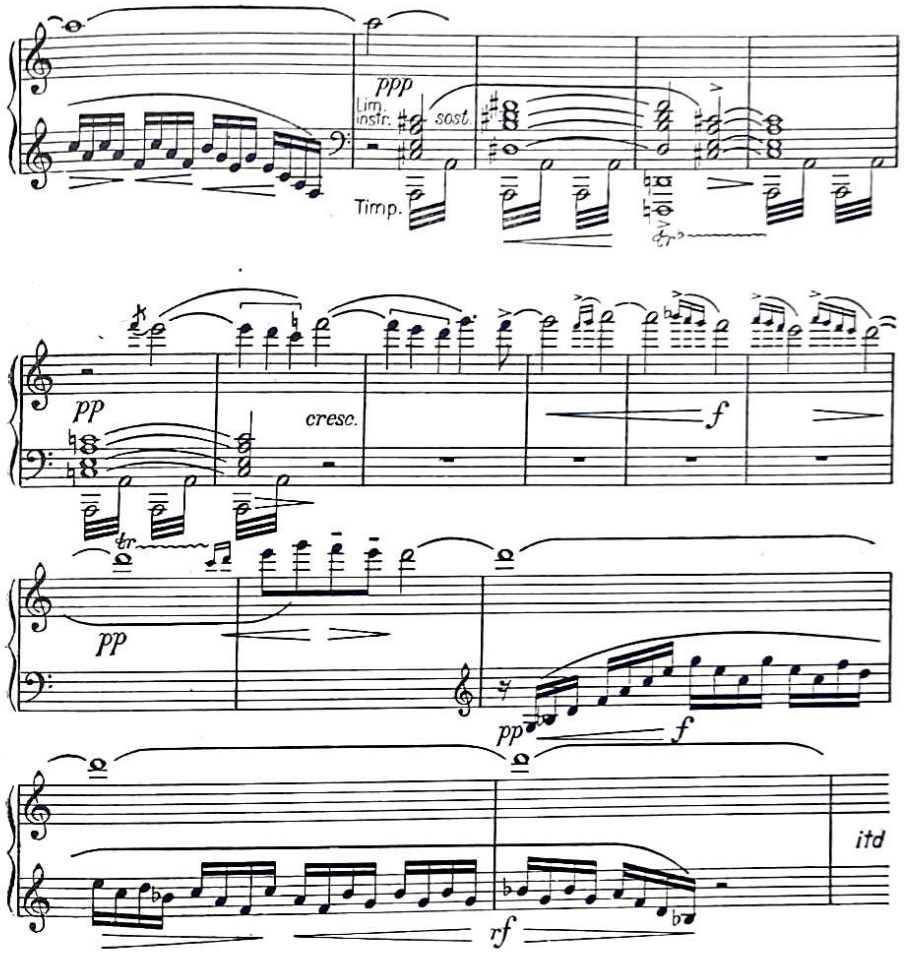
Rukopis B. Brittena

ni oni bez osnove. Ali ako i ima u Brittenovim djelima tragova tuđih uzora, oni iščezavaju u velikoj snazi asimilacije kojom ih umjetnik zna pretopiti u strogo ličnoj sintezi primljenog i doživljenog.

Iako je napisao više veoma značajnih instrumentalnih djela, Britten je prvenstveno kompozitor vokalno-instrumentalnih radova u svim kategorijama, od solo-pjesme do kantate i opere. Povezanost s tekstom omogućila je razvoj i dalekosežnost njegova stvaralačkog realizma. Tu je Brittenu uspjelo ono što je, prema njegovim riječima, smatrao jednim od svojih glavnih ciljeva: »Podati muzikalnosti engleskog jezika sjaj, slobodu i vitalnost koje je nakon Purcellove smrti bila sasvim izgubila.« Ta je tvrdnja posebno značajna u vezi s Brittenovim operama.

Već prva od njih, *Peter Grimes* (1945), uzdigla je Brittena naglo među prvake suvremene evropske opere. To djelo, koje Britten svojim kasnijim opernim radovima nije uspio premašiti, donosi na pozornicu sukob pojedinaca i zajednice. Ribar Peter Grimes prkosi svojim sumještanima, koji s nezadovoljstvom gledaju kako on zlostavlja svoje pomoćnike. A Grimes ih tjera da rade jer se želi obogatiti i novcem kupiti poštovanje zajednice u kojoj živi. No fatalnost hoće da dva njegova pomoćnika izgube život bez neposredne krivnje Grimesove. Stjecanjem okolnosti Grimesovi su sumještani uvjereni da je on njihov ubojica. Tada se Grimesu osvećuje njegova bezobzirnost i nečovječnost, njegovo bježanje od društva u nedopuštene slobode: skrivajući se pred hapšenjem i zatvorom, u nemogućnosti da premosti jaz između sebe i okoline, Grimes poremećena uma nalazi rješenje sukoba u samoubojstvu, koje vrši potapajući svoju lađu i sebe. Pišući muziku za tu operu, u kojoj se slike nižu u sretnim i uvjerljivim kontrastima, Britten je spoznao da ima pred sobom tri nosioca radnje: samoga Grimesa, njegove mještane i — more, u čijoj se neposrednoj blizini sve događa. Razgraničivši ta tri elementa, kompozitor je rijetkom sposobnošću karakterizacije znao naći pravi izraz za svaku novu situaciju, za svaki novi korak dalje, k neminovnoj katastrofi. More, koje je svojim bogatstvom trebalo da ostvari Grimesovo, prikazao je Britten u svim nijansama njegova izgleda. Neobično uspjeli intermezzi, po jedan pred svakom slikom, ispunjeni su ugođajima koji dočaravaju čas osunčane, mirne valove:

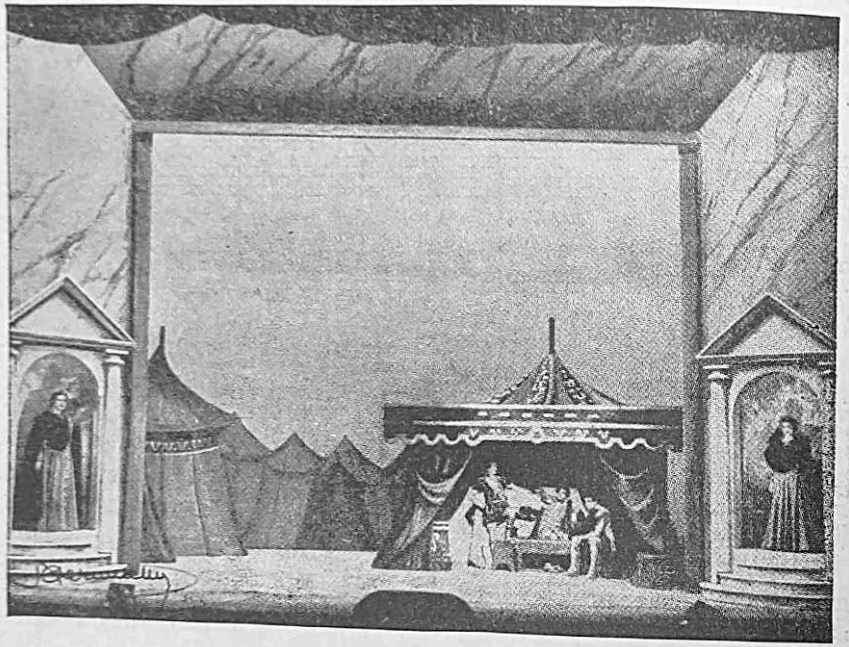




čas olujnu srdžbu razbješnjelog elementa, čas srebrnastu tišinu vode okupane mjesečinom. No ti intermezzi simbolički nagovještaju svojim sadržajem osnovni ugođaj slike kojoj prethode. Veoma uspješno prikazao je Britten kolektiv koji se suprotstavlja Grimesu. Tu dolazi do izražaja kompozitorov smisao za stvaranje karakterističnih napjeva bliskih duhu narodnog melosa. U prizorima narodnog veselja i zabave istodobnost takvih napjeva tvori zanimljive linearne spletove složene ritmike i vještih polifoničkih zahvata. Peterov lik odaje u Brittenu i dobrog psihologa, koji umije odraziti duševna stanja svoga junaka i njegovo reagiranje na ponašanje i optužbe kolektiva. U cjelini, muzika te opere pisana je jezikom naših dana. Prilagođena situacijama, Brittenova je harmonija ponekad opora, oštra i smjela, ali nije namještena i izvještačena. Ima i zanimljivih primjera politonalnosti.

Slijedeće Brittenovo scensko djelo, *Nasilje nad Lukrecijom* (*The Rape of Lucretia,* 1946), komorna je opera. Dramska radnja oslanja se na poznatu antičku historiju o vjernoj i čistoj Lukreciji, ženi rimskog vojskovođe Kolatina, koju je etrurski princ Tarkvinije silom obeščastio, nakon čega se ona

ubila pred vlastitim mužem ne mogavši preživjeti sramotu. I tu je Britten pokazao zamjernu snagu u ocrtavanju ugođaja. Novost predstavljaju dva pjevača komentatora radnje (muškarac i žena), koji se povremeno pojavljuju s desne i lijeve strane pozornice te poput kora u starogrčkoj tragediji, ali slobodnije, tumače zbivanja na pozornici, najavljuju ih, a ponekad se obra-



Dekor za operu *Nasilje nad Lukrecijom* B. Brittena

ćaju i glavnim osobama, sudjelujući na taj način u izvjesnom smislu u samoj radnji. Britten se do danas nije prestao baviti muzičkim kazalištem. Ostala su njegova djela s tog područja: komična opera *Albert Herring* (1947), napisana prema jednoj Maupassantovoj noveli za Brittenovu kazališnu družinu u Glyndebournu; dječja igra *Let's Make an Opera* (*Načinimo operu*, 1949), u kojoj se uz sudjelovanje publike priprema i izvodi dječja opera *Mali dimnjačar; Billy Budd* (1951, prema čuvenoj pripovijetki H. Melvillea), jedinstveno djelo bez ženskih uloga (zbiva se na brodu u doba englesko-francuskih ratova u XVIII st.), u kojemu radnja, s mnogo humanosti, iznosi nepravedna stradanja jednog mladog čovjeka zbog tuđe zlobe; *Gloriana* (1953), napisana u povodu krunidbe engleske kraljice Elizabete. Komorna opera *The Turn of the Screw* (*Obrtaj vijka*, 1954) neobično je djelo, koje donosi na pozornicu sablasne prizore, borbu jednog dječaka s nasrtljivim duhom preminulog sluge, koji prema njemu ispoljava protuprirodne osjećaje, a i nastojanja žene, kojoj su povjereni dječak i njegova mala sestra, da spasi dijete od opasnosti. Suptilna, na mahove lirski i dramatski uzbudljiva Brittenova muzika otkriva neposrednom snagom intimni duševni svijet protagonista, malih i odraslih. Nakon dječje opere *Noye's Fludde* (1958), Britten je u operi *San ljetne noći* (prema Shakespeareu, 1960), velikom snagom uživljavanja istakao

pomocu muzike kontraste između dva pola na kojima počiva radnja tog djela koje je nadahnulo tolike muzičare: između svijeta pjesničke mašte, nezbiljskog zbivanja, i realnosti u kojoj se kreću zemaljska bića. Posljednje Brittenovo muzičko-scensko djelo približuje se srednjovjekovnim misterijima. To je *Curlew River* (1964), za koje mu je pobudu dala neka srednjovjekovna japanska igra (No). Jedna majka, luda zbog otmice sina, nalazi smirenje na njegovu grobu, gdje joj se prikazuje duh djeteta. Težište muzičke izražajnosti je u vokalnim dionicama koje sedam instrumenata uglavnom udvostručuje. Toj kategoriji Brittenovih djela pripada i njegova obradba stare *Prosjačke opere* Gaya i Pepuscha. Britten je pisao i baletnu muziku (*The Prince of the Pagodas*, 1957).

Prelazeći na ostale Brittenove kompozicije spomenimo nekoliko značajnijih s vokalno-instrumentalnog područja. Ciklus *Les Illuminations* (1939), za glas i gudački orkestar, pisan je na tekstove francuskog pjesnika simbolista Rimbauda, *Sedam Michelangelovih soneta* (1940) za glas i klavir, u kojima genijalni renesansni umjetnik opjevava ljubavne osjećaje, prenio je Britten u tonove ponekad recitativno-deklamatorski, ali češće na širokim melodijskim linijama, izvrsno se prilagođujući zahtjevima misli i riječi. U *Serenadi* za tenor, rog i gudački orkestar (1943) upotrijebio je kompozitor šest pjesama raznih engleskih pjesnika iz vremenskog razdoblja od XV do XIX st., u kojima se iznose ljepote noći i sna. Pred vokalnim odlomcima stoji prolog a iza njih epilog. Rog započinje i dovršava opći okvir toga osebujnog nokturna, u kojemu je Britten vrlo uspješno združio jednostavne melodije sa suvremenim sredstvima izražavanja, ukusno iskorištavajući sve mogućnosti koje mu je pružao ljudski glas i gudački orkestar; rog u tom djelu ne služi samo oblikovanju određenog ugođaja već nastupa i u odlomcima u kojima njegova dionica poprima na mahove gotovo koncertantna obilježja (u *Himni Dijani*). Izvjesnu srodnost sa *Serenadom*, ali samo vanjsku, ima *Proljetna simfonija* (*A Spring Symphony*, 1949) za soliste, mješoviti i dječji zbor i orkestar. U njoj je Britten ispjevao opsežnu himnu proljeću poslužavši se nizom od četrnaest pjesama engleskih pjesnika iz prošlih vremena i sadašnjosti u kojima se veliča obnova prirode. Jedno od najznačajnijih Brittenovih djela svakako je veličanstveni *Ratni requiem* (1962), u kojemu je autor osebujno udružio tradicionalni liturgijski tekst mise za mrtve sa stihovima W. Owena, tako da svaki stavak počinje latinskim tekstom a nastavlja se Owenovim. Ova je opsežna kompozicija u stvari poruka duboke humanosti, umjetnikovo upozorenje da je rat sa svojim dalekosežnim posljedicama strahoviti besmisao. Muzika je u tom djelu veoma individualna, u okviru onih elemenata koje mnogi već nazivaju »Brittenovim stilom«, tonalna u najširem smislu riječi, s izvanredno uspjelim kontrastima i jedinstvenim orkestralnim efektima. Od mnogih Brittenovih djela s tog područja, koja ne možemo sva spominjati, navedimo još kantate *Abraham and Isaac* (1952), *Cantata academica* (1960) i *Cantata misericordium* (1963) i veoma ukusne obradbe irskih i francuskih narodnih popjevaka (3 sveska, 1942—1948).

Kao instrumentalni kompozitor Britten je napisao velik broj orkestralnih i komornih radova. Komornoj muzici, osim već navedene fantazije-kvarteta, pripadaju suita za violinu i klavir (1935), *Introduction and Rondo alla Burlesca* za dva klavira (1941), dva gudačka kvarteta (1942. i 1945); sonata za violončelo i klavir (1961) i *Lachrymae*, meditacije za violu i klavir na jednu

Dowlandovu melodiju (1951). Području orkestralne muzike pripadaju: sinfonietta (1932), *Simple Symphony* (1934), simfonija za violončelo i orkestar (1964), dvije suite na Rossinijeve teme pod naslovom *Soirées musicales* (1936. i 1941), *Varijacije na Bridgeovu temu* (1937), suita katalanskih plesova *Mont Juic* (1937, suradivao L. Berkeley), klavirski koncert (1938, prerad. 1946), violinski koncert (1939), *Sinfonia da Requiem* (1940), *Diversions on a Theme* za klavir (lijeva ruka) i orkestar (1940), *Škotska balada* za dva klavira i orkestar (1941), *Varijacije i fuga na Purcellovu temu* (1946) i divertimento (1951). Iz navedenih kompozicija varijacije na Purcellovu temu posebno su zanimljive zbog svrhe kojoj su namijenjene. One nose i drugi naslov: Vodič kroz orkestar za omladinu. Pozvan od engleskog ministra da napiše muziku za odgojni film u kojemu se prikazuju orkestralni instrumenti, Britten je došao na sretnu ideju da na izabranu Purcellovu temu napiše niz od četrnaest varijacija, s tim da u svakoj varijaciji glavna uloga bude povjerena drugom instrumentu, tj. onom koji se istodobno vidi na filmskom platnu. U završnoj fazi instrumenti nastupaju jedan po jedan istim redoslijedom kako su se javljali u varijacijama.

U usporedbi s kontinentalnim evropskim muzičarima, Englezi dugo vremena nisu bili skloni prihvaćanju avangardnih pokušaja. Iz generacije rođene prije prvog svjetskog rata samo se Elisabeth Lutyens služila dodekafoničkom tehnikom. Prava se engleska muzička avangarda javlja u nastojanjima nekih muzičara rođenih iza 1920. i, osobito, 1930. Ipak, izuzetaka ima i nešto ranije. Među njima je daroviti Humphrey Searle (1915), koji primjenjuje u svojim djelima dodekafonička načela, ali prilično slobodno. Inspirira se književnim i likovnim motivima. Njegov je popis djela obilan i obuhvaća sve ogranke muzičkog stvaranja, uključujući i publicističko i teoretsko područje. Komponirao je pet simfonija (1953—1964), dva klavirska koncerta (1944. i 1952), divertimento za flautu i gudače, *Poemu* za 22 gudača, kvintet za fagot i gudače, klavirsku sonatu, opernu jednočinku *The Diary of a Mad Man* (prema Gogoljevu *Dnevniku jednog luđaka,* 1958), operu *Pukovnikova fotografija* (1964, prema kazališnoj igri *Ubojica bez plaće* E. Ionesca), u kojoj je prvi put uspješno načinjen pokušaj da se u osebujnost Ionescova kazališta unese muzički element, baleti *Noctambules* (1956), *The great Peacock, Fantastična priča* i *Dualities* (1963), trilogiju *The Riverrun* za recitatora i orkestar (1951). *Song to the Sun* za zbor i orkestar (1964) i dr. — Denis Apivor (1916), podrijetlom iz Irske, piše orkestralna (klavirski koncert, fantazija *Normandy*) i komorna djela, dramske radove (opera *She Stoops to Conquer,* 1943—1947, balet *A Mirror for Witches,* 1952), vokalna djela većeg i manjeg opsega. — Malcolm Arnold (1921), član filharmonijskih orkestra, ističe se virtuozno tretiranim dionicama svojih brojnih instrumentalnih kompozicija, među kojima su tri simfonije (1946—1953), sinfonietta, bogat niz koncerata za veoma različite instrumente (violina, klavir, rog, orgulje, klarinet, harmonika, flauta, oboa, gitara), više uvertira, brojni komorni radovi, balet *Homage to Queen* (1953) i dr. — Veoma nadareni Peter Racine Fricker (1921) učenik je M. Seibera, darovitog kompozitora mađarskog podrijetla koji je, nastavši se 1935. u Londonu, započeo propagirati u Engleskoj muziku radikalnih tendencija te je nakon drugog svjetskog rata uskoro postao veoma ugledan i tražen nastavnik kompozicije. Fricker je prvi među mlađim engleskim kompozitorima započeo posjećivati darmstadtske ljetne tečajeve. Ali nije prihvatio serijelnost kao isključivu tehniku komponiranja, već samo kao jedno od svojih izražajnih sredstava. Piše pretežno instrumentalnu muziku, pokazujući u polifonom slogu zamjernu vještinu. Njegova su djela tri simfonije, koncerti za violinu (1950), za violu (1953), za klavir (1954), *Rapsodia concertante* za violinu i orkestar (1954), dva gudačka kvarteta (1948. i 1953), duhački kvintet (1947), sonata za violinu i klavir, sonata za violončelo i klavir, trio za flautu, obou i klavir, klavirske kompozicije, scensko djelo *The Golden Warrior* (1962), balet *Canterbury Prologue* (1951), kantata na tekst W. Saroyana za tenor i deset instrumenata, ciklus *O Longs Desirs* za sopran i orkestar (1963) i dr. — Iain Hamilton (1922) razmjerno je kasno započeo studij kompozicije. Prihvatio je odmah disonancu kao temelj izražajnih sredstava, ali pretežno

u okvirima proširene tonalnosti. Kasnije se sve više približavao dodekafoničarima i postao izraziti pobornik Webernovih smjernica. Napisao je dvije simfonije (1949. i 1951), simfoniju za dva orkestra, klavirski koncert, koncert za klarinet, sonatu za komorni orkestar, *Arias* za orkestar (1963), više komornih kompozicija (gudački kvartet, sonatu za violu i klavir, sonatu za violončelo i klavir, sonatu za klarinet i klavir), klavirsku sonatu, balet *Clerk Saunders* (1951). — Carey Blyton (1932) pretežno je minijaturist, autor oko 70 solo-pjesama, dječjih pjesama, klavirskih minijatura, orkestralne suite *Cinque Port,* obradbi narodnih napjeva. — Jezgra današnje engleske muzičke avangarde leži u aktivnosti triju kompozitora koje su prozvali Manchesterskom skupinom jer je njihova ideološki srodna djelatnost bila kroz izvjesno vrijeme povezana uz taj grad koji su kasnije svi napustili. Uz ta tri umjetnika — to su Birtwistle, Davies i Goehr — treba svakako kao istaknute avangardne muzičare spomenuti Benneta i Cardewa. Harrison Birtwistle (1934), klarinetist, nije mnogo komponirao (*Refrains and Choruses* za duhački kvintet, 1959, *The World is discovered* za instrumentalni ansambl, *Monody for Corpus Christi* za sopran, flautu, violu i rog). — Peter Maxwell Davies (1934) ne gleda samo u budućnost već oživljuje i prošlost, inspirirajući se starom engleskom zbornom muzikom i srednjovjekovnim kompozicijskim postupcima. Među njegova djela pripadaju simfonija za komorni orkestar (1962), *Dvije fantazije na In Nomine Johna Tavernera* za orkestar (1962—1963), *Prolation* za orkestar, sonata *St. Michael* za 17 duhača, gudački kvartet (1961), *Alma redemptoris mater* za duhački sekstet (1957), sonata za trublju, *Ricercar and Doubles* na englesku božićnu pjesmu za osam instrumenata (1959), *Frammenti di Leopardi* za sopran, kontralt i instrumentalni sastav (1961), *Veni Sancte Spiritus* za sole, zbor i komorni orkestar (1964). — Messiaenov učenik Alexander Goehr (1939), njemačkog podrijetla, blizak Boulezu ali i Schönbergovu ekspresionizmu, piše djela za orkestar (*Mala simfonija,* 1963, *Mala muzika* za gudače, 1963, violinski koncert, 1962, suita 1961, fantazija, baletna suita *La Belle Dame sans merci, Hecuba's Lament*), komorne kompozicije (gudački kvartet), scenska djela (*Der Mord an Arden,* 1964), vokalne radove (vrlo uspjela kantata *The Deluge* za sopran, alt i osam instrumenata, 1959, kantata *Sutter's Gold*). — Richard Rodney Bennet (1937) izvrstan je tehničar. On je autor uspjele opere *Rudnici sumpora.* — Cornelius Cardew živi ponajviše u Njemačkoj; tražeći rješenja ekstremnog karaktera, ide stopama Stockhausena i američkog kompozitora J. Cagea. Među njegova djela pripada *Movement* za orkestar i *Autumn* 60 za komorni ansambl.

Ostali su predstavnici suvremene engleske muzike Anthony Milner (1925), Nicholas Maw (1935; komorna djela, mnoge vokalne kompozicije, među njima uspjele *Scenes and Arias* za glas i orkestar, 1962, opera *One Man Show,* 1964), Malcolm Williamson (opere *Our Man in Havana,* 1963, i *The English Eccentrics,* 1964), Beriov učenik Bernard Rands (*Akcije za šestoricu*), Christopher Shaw, Kenneth Leighton, John Wilks, Reginald Smith Brindle.

SOVJETSKI SAVEZ

S oktobarskom revolucijom započelo je u historiji ruskog naroda novo, veoma značajno razdoblje. Revolucija je srušila stari poredak i pripremila tlo za ostvarivanje dalekosežnih planova na idejama klasika marksizma. Preobražaj je bio tako dubok i mnogostran da su se posljedice morale osjetiti na svim područjima.

Revolucija je zahvatila i umjetnost. Na tom polju trebalo je prvenstveno riješiti dva goruća problema: spriječiti da umjetničko stvaranje bude pristupačno samo uskom krugu i omogućiti da se u umjetnosti odrazi novo društveno uređenje i nova ideologija, što je iziskivalo bitne promjene u sadržajnosti. Trebalo je, dakle, približiti umjetnost narodu, uzdizati ga i oplemenjivati u čestom i tijesnom dodiru s njenim krupnim tekovinama te tražiti pu-

tove kako da se u umjetnosti uobliči ono što je udaralo nov, jedinstven pečat svakidašnjici novoga života u Sovjetskom Savezu. Drugim riječima, moralo se pristupiti izgrađivanju snažnoga umjetničkog realizma, podižući u isto vrijeme razgranatu mrežu zavoda za umjetnički odgoj i široku propagandu umjetnosti.

Oktobarska revolucija zatekla je u većine ruskih kompozitora stav u kojemu nije bilo mnogo simpatije za klasike ruske muzike, za tzv. Petoricu i Čajkovskog. Oni koji su se u Moskvi okupljali oko časopisa »Muzika« a u Petrogradu oko kruga koji je organizirao takozvane Večeri suvremene muzike olako su se odricali velike ruske muzičke prošlosti, proglašujući je staromodnom i provincijskom. Veličali su suvremenu muziku evropskog Zapada i otvoreno je oponašali. Takav je stav nalazio put i do ruskih muzičko-odgojnih zavoda. Unatoč ozbiljnim pokušajima komunističke partije i organa vlasti da preorijentiraju brojne poklonike Zapada među ruskim kompozitorima i da ih upozore na nove zadatke koje je pred njih stavljalo novo društvo, praktički se rezultati nisu pojavljivali. Štaviše, godine 1923. kompozitori su učvrstili svoje pozicije osnivajući tzv. ASM, tj. Udruženje za suvremenu muziku. ASM je otada nekoliko godina vodio borbu za propagiranje zapadnoevropske muzike, često bez zdravih kriterija, zalažući se i za izvođenje bezidejnih i očito formalističkih djela, izrazito dekadentnog karaktera. No iste te godine, 1923, u koju pada osnutak Udruženja za suvremenu muziku, utemeljeno je i APM (RAPM), tj. Udruženje proleterskih muzičara. Oko njega su se okupljali u početku malobrojni a zatim sve brojniji kompozitori koji su uviđali i formalističke zablude članova ASM-a i potrebu za novom tematikom muzičkog djela. Ali APM je upao u drugu krajnost, zagovarajući nezdravo pojednostavnjivanje muzičke tehnike i propagirajući uglavnom masovnu pjesmu kao središnji oblik muzičke umjetnosti socijalizma.

Na taj su način oba udruženja, i ASM i APM, postala kočnicama koje su priječile da se težnje za izgrađivanjem muzičkog realizma počnu ostvarivati na svim područjima. Osjećala se zbog toga potreba za temeljitom revizijom umjetničkog stvaralaštva, koja je uključivala likvidiranje jednog i drugog udruženja. ASM je prestao djelovati već pri kraju dvadesetih godina, a APM 1932, u povodu rezolucije Centralnog komiteta Komunističke partije o reorganizaciji književno-umjetničkih organizacija. Pošto su tako reći službenim putem poduzeti koraci za uklanjanje formalizma, primitivizma i vulgarnosociološke dogmatičnosti, činilo se da je u mnogih kompozitora došlo do promjene umjetničkog stava i ideološke preorijentacije. Na to je u prvom redu upućivala tematika radova pojedinih kompozitora, koja je sada češće nego dotad potjecala iz sovjetske stvarnosti, uz vidljivo iskorištavanje osobina ruskog folklora. Ali postepeno su nova djela sovjetskih kompozitora sve manje opravdavala povjerenje u konačno osvajanje realističkih pozicija. Formalistička obilježja, odnosno ono što su rukovodioci kulturno-umjetničkog života u Sovjetskom Savezu nazivali tim imenom, uvlačila su se i u djela koja su po tematici bila bliska sovjetskom mišljenju i osjećanju. U povodu izvedbe Šostakovičevih djela, opere *Lady Macbeth mcenskog okruga* i baleta *Bistri potok*, partija je 1936. oštrim člancima u dnevniku »Pravda« osudila ojačale pojave formalizma i ponovo skrenula ruskim kompozitorima pažnju na potrebu upornog osvajanja specifičnog sovjetskog umjetničkog realizma. I ovaj put je zahvat vlasti imao rezultata, osobito u području masovnih pjesama, zborova i programnih orkestralnih kompozicija. Nešto kasnije su i zbivanja iz drugog svjetskog rata pridonijela na svoj način jačanju realističkih smjernica u sovjetskoj muzici. Ali baš u najistaknutijih sovjetskih kompozitora, onih koji su i u inozemstvu najuspješnije predstavljali sovjetsku muziku, nije bilo mnogo vidljivih promjena. Štaviše, po završetku drugog svjetskog rata i u njih, i u većeg broja sovjetskih kompozitora znakovi novih zastranjivanja postajali su sve jači. Partija je ponovo bila prisiljena da intervenira. U povodu izvedbe Muradelijeve opere *Velika družba*, a pošto je prethodno 1946. i 1947. osudio i izvjesne negativne pojave u području književnosti, kazališta, filma i filozofije, Centralni komitet Komunističke partije objavio je 10. veljače 1948. odluku kojom je oštro osudio ne samo Muradelijevu operu već i sve najistaknutije sovjetske kompozitore (među njima Prokofjeva, Šostakoviča, Hačaturjana, Mjaskovskog, Šebaljina), predbacujući im protunarodni i antirealističan stav mnogih njihovih djela. Međutim, 1958, deset godina kasnije, ta je odluka službeno tako reći povučena, revidirana i ocijenjena kao preoštra. Muzičarima je ostavljeno više slobode u stvaranju, što nikako nije značilo da su sada otvorena vrata dodekafoniji i serijelnosti, koja u Sovjetskom Savezu sve do danas nije uhvatila korijena.

Što se pak tiče drugoga važnog centralnog zadatka koji je trebalo riješiti, tj. temeljitije propagande muzičke umjetnosti u svim narodnim slojevima, može se reći da je njegovo ostvarivanje nailazilo na znatno manje zapreke od onih koje su ometale put muzičkom realizmu. U toku nekoliko decenija podignut je velik broj muzičkih škola, osnovana su mnogobrojna reproduktivna udruženja i ustanove, posebna je pažnja upravljena na širenje muzičke umjetnosti među radnicima i seljacima, održavane su smotre i festivali, a goleme naklade djela iz velike ruske muzičke baštine omogućile su lak i neposredan dodir sa stvaranjem ruskih muzičkih klasika, ali i sa suvremenim sovjetskim majstorima, čije se sve značajnije kompozicije objavljuju, od klavirske minijature i solo-pjesme do orkestralne partiture i opernog ili baletnog klavirskog izvatka. Velik rad na popularizaciji ruske (ali i inozemne) muzičke kulture izvršili su i sovjetski muzikolozi i publicisti u knjigama, brošurama, člancima i predavanjima.

Prikazujući djelatnost sovjetskih kompozitora, historičari su običavali svrstavati ih u skupine i grupacije srodnih tendencija. Tako se govorilo o »akademicima«, u koje su ubrajali starije kompozitore, osobito one rođene sedamdesetih godina, pa o krugu Mjaskovskog, o tzv. lenjingradskoj i moskovskoj kompozitorskoj skupini, o konstruktivistima, o Prokollu i, još ranije, o već poznatim nam asmovcima. Danas je takva podjela neodrživa jer nema oslonca u realnosti. Te su grupacije gotovo zaboravljene, vrijeme ih je pregazilo. Kompozitori koji su nekad pristajali uz jednu ili drugu skupinu davno su se preorijentirali u većoj ili manjoj mjeri. Kad bi se ipak htjelo govoriti o krupnijim razlikama u stavu sovjetskih kompozitora, moglo bi se navesti da većina očituje povezanost uz muzički folklor, dok je u drugih ta veza slabija. U takvih prevladava izvjestan kozmopolitizam uz naglašenije primjenjivanje umjerenijih obilježja suvremene zapadnoevropske tehnike, čak i onda kad su im djela bar po tematici bliska stvarnosti sovjetskog života. Neki daju prednost instrumentalnoj muzici, a drugi vokalnoj. Općenito govoreći, programno koncipiranje još uvijek privlači velik broj sovjetskih kompozitora.

Na pitanje koji kompozitori iz starije generacije najpotpunije i najuspješnije predstavljaju sovjetsku muziku, odgovor nije težak. Prema objektivnoj vrijednosti stvaralaštva, ugleda u domovini i izvan nje, visini tehničkog majstorstva i snazi utjecaja na mnoge druge sovjetske (i inozemne) muzičare držimo da su najznačajniji od njih: Mjaskovski, Prokofjev, Šostakovič, Hačaturjan, Šaporin, Kabaljevski, Šebaljin i Dzeržinski.

Nikolaj Mjaskovski (1881—1950), najplodniji sovjetski simfoničar, učio je muziku u petrogradskom konzervatoriju, gdje su mu učitelji bili Ljadov i Glière. God. 1921. postao je nastavnik za kompoziciju na moskovskom konzervatoriju. Tu je kroz nekoliko decenija odgojio velik broj sovjetskih kompozitora, među njima Hačaturjana, Šebaljina, Šehtera, Bijelog, Mokrousova, Muradelija i mnoge druge.

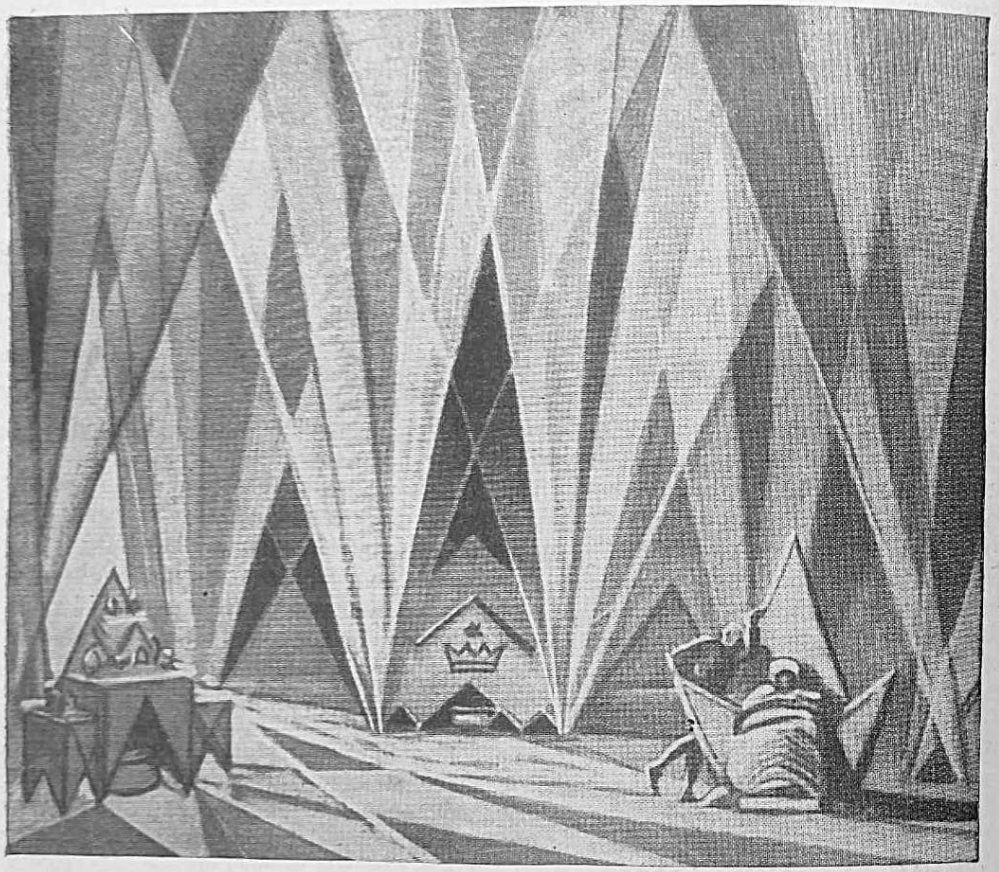
Kao kompozitora Mjaskovskog su privlačila različita područja: ostavio je 27 simfonija, nekoliko simfonijskih pjesama, tri simfonijske suite, od kojih je druga nazvana sinfoniettom, violinski koncert, koncert za violončelo, četiri uvertire, 13 gudačkih kvarteta, dvije sonate za violončelo i klavir, violinsku sonatu, šest klavirskih sonata i druge kompozicije za klavir, a i više popjevaka, zbornih radova i kantata (*Kirov je uz nas*).

Od svih navedenih radova najznačajnije su simfonije, jer se u njima najjasnije ogleda umjetnički put Mjaskovskog. Prve četiri njegove simfonije (1908—1918) prožete su mračnim, pesimističkim ugođajima, tmurno strastvenom subjektivnošću, čemu zacijelo treba tražiti uzroke u teškom stanju ondašnjega ruskog društva, u političkom pritisku i teroru, u tegobama prvoga svjetskog rata. U petoj simfoniji (1918) kompozitor se obraća ruskom muzičkom folkloru i piše jedan od svojih najuspjelijih scherza. Šesta simfonija (1922—1923) nastala je pod utjecajem uspomena na teške, napregnute dane oktobarske revolucije, na goleme ali neizbježive žrtve. Napuštajući postepeno područje uske subjektivnosti, Mjaskovski je u osmoj simfoniji (1923—1924) pokušao borodinovskim potezima oblikovati lik čuvenog narodnog junaka i borca Stjenke Razina. Dvanaesta simfonija (1931) približila je Mjaskovskog prvi put sovjetskoj stvarnosti: to prvo simfonijsko djelo, koje svjesno ide putem socijalističkog realizma, ima za ishodište kolektivizaciju sela. Kompozitor je kroz njegova tri stavka htio prikazati rusko selo prije kolektivizacije, u njezino vrijeme i poslije nje. No ne mogavši izbjeći izvjesnu apstraktnost, koja se javila kao posljedica nedostatka neposrednog dodira s novom organizacijom života na selu, Mjaskovski je najbolje uspio u prvom stavku, gdje živi staro rusko selo, koje je on poznavao i osjećao. U svom simfonijskom stvaralaštvu iz slijedećih godina Mjaskovski teži k pojednostavnjivanju izražajnih sredstava i u vezi s tim k većoj pristupačnosti za slušaoca. On naglašuje lirske ugođaje, koji ponekad prelaze u dramatiku i u meditativnost, oblikuje jasno pjevne zamisli te se pretežno zanosi životnim optimizmom i pozitivnim idealima ljudskoga života. Zbivanja u domovini i dalje ga inspiriraju. Možda najuspjeliji svoj simfonijski rad dao je Mjaskovski u jednostavačnoj dvadeset i prvoj simfoniji (1940), lirskoj poemi punoj poezije, iskrenosti i ljubavi. Od ostalih simfonija treba istaknuti posljednju, dvadeset i sedmu (1950), koja je također jedan od vrhunaca simfonijskog stvaralaštva Mjaskovskog, a ističe se svojim vedrim životnim optimizmom, koji u tom posljednjem majstorovom djelu dobiva gotovo značenje njegove ljudske i umjetničke oporuke.

Smrću Sergeja Prokofjeva (1891—1953) izgubila je ne samo ruska nego i sva suvremena muzika jenoga od svojih najkrupnijih, najindividualnijih predstavnika. Muzičar u svakoj žilici svoga organizma, Prokofjev je kroz gotovo pola stoljeća stvaranja obogatio evropsku muziku jedinstvenim djelima, osebujnim po raznovrsnosti i širini raspona. Svoje sklonosti za kompoziciju mladi je Prokofjev vrlo rano ispoljio. U petoj godini napisao je prva klavirska djela, a u jedanaestoj već i operu. Ali ozbiljniji studij muzike započeo je nakon toga, kad se 1903. upisao na petrogradski konzervatorij, gdje su mu učitelji bili Ljadov, Rimski-Korsakov, Nikolaj Čerepnjin, a iz klavira Jesipova. Već prvim djelima svratio je na sebe pažnju javnosti odlučno se izjasnivši za suvremena izražajna sredstva. God. 1918. napustio je Sovjetski Savez i poduzeo opsežno putovanje kroz zemlje Staroga i Novog svijeta, nastupajući veoma uspješno kao pijanist. God. 1923. izabira Pariz za svoje boravište te kroz deset godina što ih je proveo u tom gradu, postiže svojom umjetnošću svjetski ugled. Nakon nekoliko kraćih posjeta Sovjetskom Savezu vraća se 1932. definitivno u domovinu, gdje će ga očekivati nova slava, brojne državne nagrade, ali i prigovori i kritike kojima su i njegova djela bila podvrgnuta u spomenutoj odluci Centralnog komiteta Komunističke partije od veljače 1948.

O Prokofjevu se mnogo i različito pisalo. Ali većina onih koji su izlagali svoje dojmove o njegovoj umjetnosti malokad su zahvaćali u Prokofjevu cjelovitog umjetnika, jer im je rijetko polazilo za rukom uočiti sve bitne crte njegova umjetničkog profila. Ponajčešće se u napisima o tom majstoru susreću izrazi: »smisao za humor«, »duhovitost«, »kapricioznost«, »oblikovanje groteskних ugođaja«, »briljantnost«. Međutim, Prokofjev je složenija umjetnička ličnost nego što bi se iz navedenih izraza moglo naslutiti. Ponukan možda baš jednostranošću sudova o svome djelovanju, on je sam u autobiografskoj skici objavljenoj 1941. u časopisu »Sovjetska muzika« ukazao na sve komponente koje čine njegovu umjetničku fizionomiju. Evo što Prokofjev kaže o sebi: U svom stvaralačkom radu slijedio sam nekoliko glavnih pravaca. Prvi je klasičan. Podrijetlo mu je u mome ranom djetinjstvu, kad sam slušao svoju majku kako izvodi Beethovenove sonate. Taj pravac poprima u mojim sonatama i koncertima neoklasičan izgled ili pak oponaša klasičan stil XVIII st., npr. u gavotama, u *Klasičnoj simfoniji* i donekle u sinfonietti. Drugi je pravac obilježen uvođenjem novih elemenata. Ja ga povezujem uz moj susret s Tanjejevom, koji me je korio zbog moje ponešto »elementarne harmonije«. To se obnavljanje u početku ispoljavalo u traganju za individualnim harmonijskim jezikom, a kasnije u težnji za sredstvima koja će izraziti snažne emocije, tako u *Sarkazmima* i u *Skitskoj suiti*, u operi *Igrač*, u *Njih je sedmero*, u drugoj simfoniji itd. Sklonost k obnavljanju nije utjecala samo na harmonijske osebujnosti već i na melodiku, na instrumentaciju, a i na opernu muziku. U trećem pravcu ističe se tokatni, odnosno motorički element; njega je možda izazvala Schumannova tokata, koja me se jednom snažno dojmila. Ovamo pripadaju etide op. 2, tokata op. 11, Scherzo iz op. 12, scherzo iz drugog klavirskog koncerta, tokata u petom klavirskom koncertu, impulzivne figuracije u *Skitskoj suiti* i u *Čeličnom skoku*, a i neka mjesta u trećem klavirskom koncertu. Taj je element vjerojatno najmanje značajan. Četvrti je lirski. On se najprije pojavljuje kao lirska meditacija, na primjer u *Priči* iz op. 3, u *Sanjama* op. 6., u *Legendi* iz op. 12 itd., bez veze s melosom. Ponekad se on javlja i u širokim melodijskim

frazama, tako u početku prvoga violinskog koncerta, u popijevkama i drugdje. Lirizam je u mene polagano rastao. U posljednje vrijeme posvećivao sam mu sve više pažnje. Rado bih se ograničio na ta četiri obilježja, a peto, g r o t e s k u, na koje neki kritičari upozoravaju, smatram tek varijacijom ostalih. Izraz »groteska« radije bih zamijenio »scherzom« ili s tri riječi koje označuju njegove nijanse; to su šala, smijeh, podrugivanje.

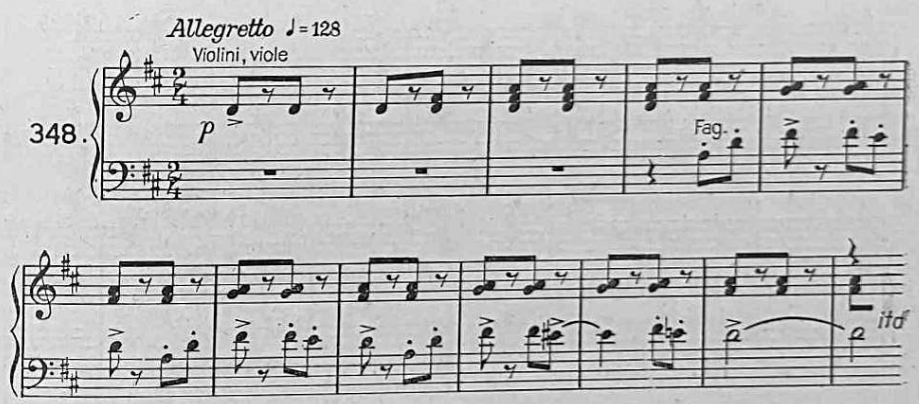


Dekor za operu *Zaljubljen u tri naranče* S. Prokofjeva

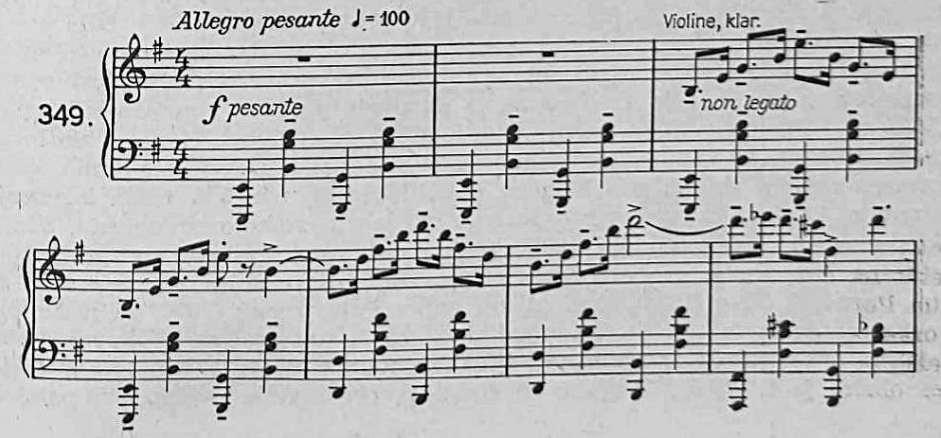
Malo što se može dodati ovim recima. Ne bismo se složili jedino s Prokofjevljevom izjavom o groteskosti, kojoj on gotovo odriče veće značenje u svom stvaranju, a njoj to značenje ipak pripada, jer su elementi groteske snažno i uspješno naglašeni u mnogim njegovim, osobito scenskim djelima.

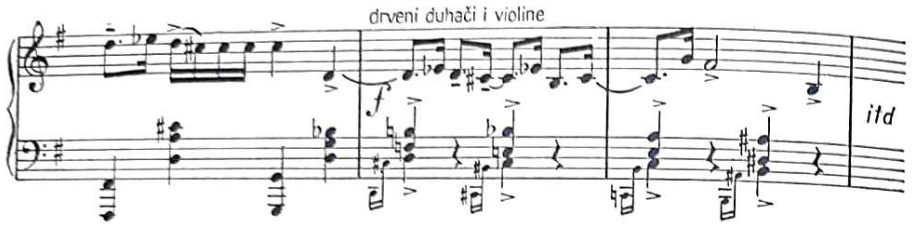
Velika je i raznovrsna ostavština ovog umjetnika koji je napisao više od 130 ponajviše opsežnih opusa. Gotovo sve forme su ga privlačile, i u svakoj je ostavio svjedočanstva svoga visokog majstorstva. Prokofjev je napisao opere *Magdalena* (1911—1913), *Igrač* (1915—1917; prerađena 1927—1928), *Zaljubljen u tri naranče* (1919), *Ognjeni anđeo* (1920—1923), *Semjon Kotko* (1939), *Dueña* (1940), *Vojna i mir* (1941—1942), prema romanu Tolstoja, prvobitno zamišljena kao dvovečernje djelo, kasnije stegnuta u jednovečernje) i

Povijest o pravom čovjeku (1948). No unatoč uspjelim mjestima u pojedinim od navedenih djela, usprkos privlačljivoj, neobičnoj muzičkoj satiri na romantiku i veliku operu u Gozzijevoj fantastičnoj priči *Zaljubljen u tri naranče,* pa i veličanstvenim prizorima u kojima se u operi *Vojna i mir* uznosi narod i njegova volja, Prokofjev svoje najbolje scensko djelo nije dao na opernom području. Njega treba potražiti tamo gdje Prokofjevu pripada neosporno jedno od prvih mjesta: u oblikovanju suvremenog baleta. *Šut* (*Lakrdijaš,* 1915, prerađen 1920), *Čelični skok* (*Le pas d'acier,* 1925), *Rasipni sin* (1928—1929), *Na Borysthèneu* (1930), *Romeo i Julija* (1935), *Pepeljuga* (1945), *Priča o kamenom cvijetu* (1954) — to su nazivi Prokofjevljevih baleta, među kojima se *Romeo i Julija* izdiže kao remek-djelo Prokofjeva i suvremene baletne umjetnosti. U tom djelu privlači prije svega ljudska toplina, duboko umjetničko oblikovanje ljubavnih osjećaja, njihova rađanja, jačanja i spremnosti na najveće žrtve, a zatim sposobnost kojom kompozitor stvara jednostavnim sredstvima vrlo različite ugođaje, a i zrelost u pronalaženju muzičkog jezika kome se ne mogu poreći obilježja suvremenosti, ali staložene, pristupačne; suvremenosti koja umije ostati u granicama tonalnosti, a djelovati izvorno i svježe. Evo kako Prokofjev slika buđenje ulice s nekoliko markantnih ritmičkih poteza:

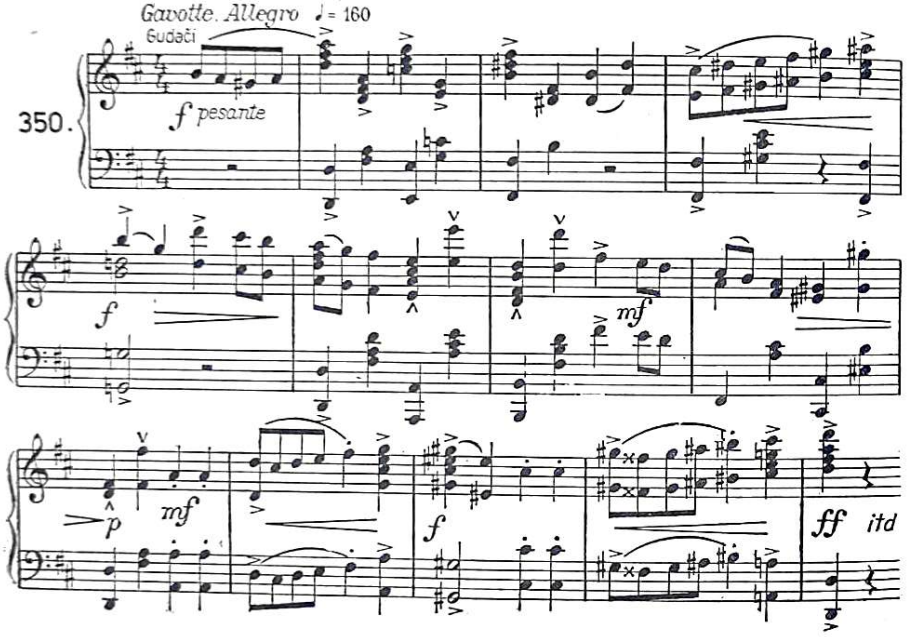


U plesu vitezova tonski pokreti kao da sugeriraju tjelesne:





Čuvena gavota (Prokofjev ju je upotrijebio i u *Klasičnoj simfoniji*) izvrsno ilustrira autorove sklonosti za naglo ali ukusno mijenjanje tonaliteta, toliko karakteristično za njegov harmonijski jezik:



Velik je i broj Prokofjevljevih orkestralnih kompozicija. Tu je njegovih sedam simfonija, među kojima su najpoznatije prva i peta. U prvoj (to je već spominjana *Klasična simfonija,* nastala 1916—1917) kompozitor je htio pokazati »kakvu bi simfoniju Haydn napisao da živi u dvadesetom stoljeću«; njemu je uspjelo stvoriti djelo doista klasične uravnoteženosti, jednostavnosti i sažetosti, u kojemu se vrlo osebujno udružuje prošlost i sadašnjost, svijet XVIII st. i Prokofjevljeva nemirna umjetnička osjetljivost. U petoj simfoniji (1944) ispjevao je kompozitor himnu veličini i slobodi čovječjeg duha, očito potresen ratnim zbivanjima koja su dotad već bila nanijela teška iskušenja domovini. Od ostalih njegovih orkestralnih djela navedimo sinfoniettu, *Sanje, Skitsku suitu* (1914), u kojoj radikalnost i smjelost sredstava podsjećaju donekle na *Posvećenje proljeća* Stravinskog, simfonijsku suitu prema muzici za film *Poručnik Kiže* (1934), simfonijsku bajku *Petja i vuk* (1936) za recitatora i orkestar, koju je namijenio omladini da bi je upoznao sa zvukovnim obilježjima orkestralnih instrumenata (svakog, naime, protagonista iz tog djela, bez obzira je li riječ o čovjeku ili životinji, predstavlja uvijek isti, pažljivo

i uspješno izabrani instrument), *Rusku uvertiru* i uvertiru u čast otvorenja kanala Volga-Don. Tom području pripadaju njegovi brojni koncerti: pet klavirskih koncerata (1911—1932), od kojih je četvrti napisan samo za lijevu ruku, dva violinska koncerta (1913. i 1935), koncert za violončelo (1933—1938).

Prokofjevljev doprinos komornoj muzici obuhvaća dva gudačka kvarteta (1930. i 1941), violinsku sonatu, sonatu za dvije violine, sonatu za violončelo, sonatu za flautu, kvintet za duhače i gudače i baladu za violončelo i klavir.

Njegove klavirske kompozicije brojne su: napisao je devet klavirskih sonata, od kojih se u najuspjelije ubraja sedma (1942), tzv. *Staljingradska sonata,* nadalje, nekoliko drugih djela za taj instrument, kojim je savršeno vladao, tako sjajne *etide* op. 2, *tokatu* op. 11, niz osebujnih kompozicija udruženih u op. 12, zajedljive, oštro disonantne *Sarkazme* (1912—1914), popularni ciklus *Visions fugitives* (1915—1917) i *Priče stare bake* (1918), koje svjedoče o razvoju lirske crte u Prokofjevljevu talentu.

Prokofjev je pisao i popijevke a i veća zborna djela u obliku kantate i oratorija. Među posljednjima ističu se Kantata o dvadesetgodišnjici oktobarske revolucije (1937), *Zdravica* (1939), *Priča o dječaku koji je ostao nepoznat* (1944), oratorij *Na straži mira* (1950), a nadasve veličanstvena kantata *Aleksandar Nevski* (1938), izrasla iz muzike za istoimeni film, jedno od najboljih djela Prokofjeva.

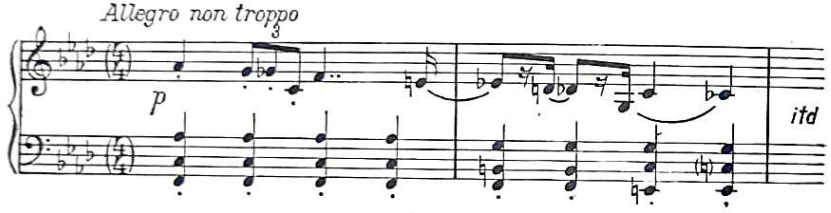
Ime koje se uz Prokofjevljevo najviše spominje kad je riječ o sovjetskoj muzici svakako je Šostakovičevo.

Dmitrij Šostakovič (1906), učenik petrogradskog konzervatorija, gdje mu je nastavnik iz kompozicije bio M. Steinberg, doživio je već 1926. velik uspjeh svojom prvom simfonijom napisanom pri kraju studija. U tom doista originalnom i svježem djelu bilo je ostvarenja i obećanja koja su ulijevala najsvjetlije nade za budućnost mladoga kompozitora. Ali put njegova stvaralaštva, koji je tada izgledao ravan i velikom sigurnošću upravljen neobično visokom cilju, nije zadržao svoj pravac. Danas, kad se već može u priličnoj mjeri odrediti značenje Šostakovičeva doprinosa sovjetskoj i evropskoj muzici, jasno je da je taj put ubrzo postao krivudav, neravan. Neujednačenost, nejednakost u stvaranju ovog umjetnika možda je prvo što udara u oči kad se kritički pristupa ispitivanju njegove umjetničke fizionomije. S tom se činjenicom slažu mišljenja o Šostakoviču, bez obzira dolaze li iz Sovjetskog Saveza ili iz inozemstva. Doista, rijetko su u karijeri najistaknutijih muzičara našeg vremena pohvale tako brzo ustupale mjesto predbacivanju i obrnuto, kao što je to slučaj kod Šostakoviča. Često izvođena u svim koncertnim dvoranama svijeta, neka su njegova djela izazvala oduševljenje svojom neposrednošću, patetičnom dramatikom, ritmikom koja je zanosila auditorije duhovitošću uspjelih pojedinačnih efekata. Ali se pred drugim Šostakovičevim kompozicijama kritičari i slušaoci nisu ustručavali da upozore na banalnost i svakidašnjost, koje je autor podjednakom lakoćom nizao, a i na očite prizvuke formalizma i dekadentstva. U domovini njegov je stvaralački put u odnosu na slušaoce i javno reagiranje štampe obilježen vijugavom crtom uzdizanja i spuštanja. Već 1930. izvedba njegove komične opere *Nos,* prema Gogolju, doživjela je napadaj članova APM-a kao »proizvod buržujske dekadentnosti«. Šostakovič se 1933. rehabilitirao svojim klavirskim koncertom. Međutim, izvedbe opere *Lady Macbeth mcenskog okruga* i baleta *Bistri potok* donijele su mu žučne napadaje »Pravde« 1936. Slijedeće godine

njegova je peta simfonija opravdano ponovo svratila na nj opću pozornost, ovaj put trijumfom koji je pokazao da je Šostakoviču mjesto među vodećim sovjetskim kompozitorima. Staljinska nagrada dodijeljena njegovu klavirskom kvintetu (1940) svakako je to mišljenje još više učvrstila. No nekoliko godina kasnije napadaji su se obnovili. Najprije je 1946. bila osuđena »ideološka slabost« njegove devete simfonije i njen neuspjeh da »odrazi duh sovjetskog naroda«. A zatim, u odluci od veljače 1948, on se našao u krugu onih koje su prijekori Centralnog komiteta partije najviše pogađali. Šostakovič je na taj odlučan potez odgovorio drugim: javno je priznao nepravilnost svoga estetsko-ideološkog stava koji ga je u mnogim djelima vodio i napisao oratorij *Šume pjevaju*, u kojemu su njegova izražajna sredstva doživjela prekretnicu. Već 1949. to mu je djelo pribavilo novu Staljinsku nagradu!

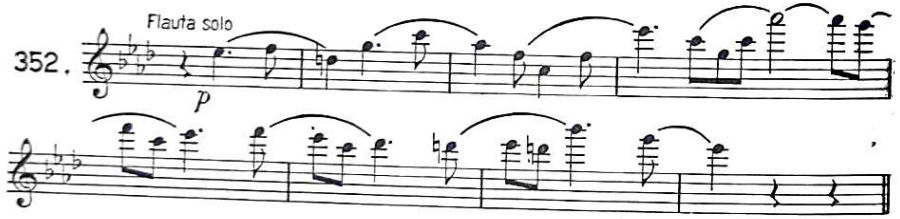
Sve što smo dosad rekli željeli bismo potkrijepiti s nekoliko primjera. Dva odlomka iz prve simfonije pokazat će izvornost njegove invencije. Uzimamo ih iz prvog stavka. Prva se tema odvija u ritmu koračnice, u kojemu je Šostakovič oblikovao mnoge svoje uspjele zamisli:

351.



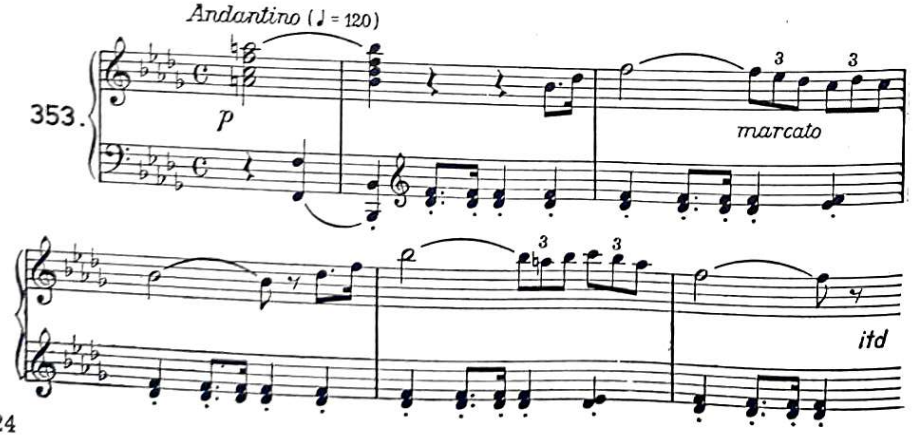
a druga je pijevna, lirska, sretan i izrazit kontrast prvoj:

352.



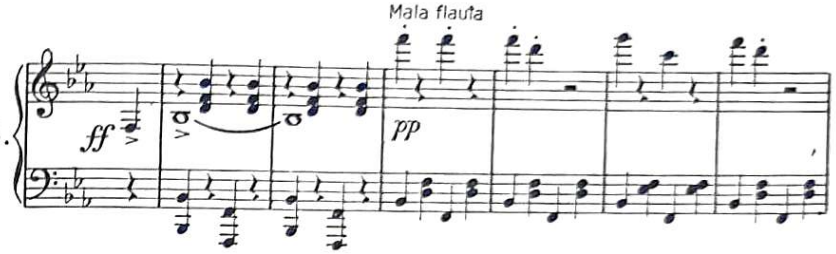
Sasvim su drukčija slijedeća dva primjera. Zaista, teško bi se mogla osporiti eklektičnost i banalnost ovim taktovima iz preludija u b-molu (iz zbirke preludija op. 34):

353.



A i tema iz prvog stavka devete simfonije ne može opravdati svoje mjesto u strogom i ozbiljnom dostojanstvu simfonijskog okvira (uostalom, to je djelo po karakteru mnogo bliže baletnoj suiti nego simfoniji):

354.



Poput Prokofjevljevih, i Šostakovićeva djela pripadaju mnogim područjima: scenskom, oratorijskom, zbornom, orkestralnom, koncertantnom, komornom, klavirskom. Ako bi trebalo u Šostakovičevu stvaralaštvu dati prvenstvo jednom od njih, onda je to svakako orkestralno, odnosno, još preciznije, simfonijsko. Doista, Šostakovičev međunarodni ugled počiva na njegovim simfonijama. Taj izvrsni poznavalac orkestra napisao je trinaest simfonija koje u punom svjetlu prikazuju njegov stvaralački lik s pozitivnim i manje pozitivnim osobinama. O uspjehu prve već smo govorili. Ona nije do danas ništa izgubila od svoje mladenačke svježine; još uvijek se teško oteti dojmu njezine duhovite sažetosti, veoma ukusne instrumentacije i snažnog životnog pulsiranja. Nakon te simfonije, koju mnogi i danas smatraju najboljim Šostakovičevim djelom, ni druga, posvećena desetogodišnjici oktobarske revolucije, ni treća, tzv. *Prvomajska* (1930), nisu ni izdaleka postigle popularnost prve simfonije, a nisu joj ravne ni po umjetničkoj vrijednosti. Pod dojmom spomenutih javnih napadaja iz 1936. Šostakovič je partituru svoje četvrte simfonije povukao upravo pred izvedbu (izvedena je mnogo kasnije, 1961). Proživjevši tada snagom volje i htijenja svojevrsnu umjetničku regeneraciju, on je taj ponešto mučan ali pobjednički put izložio u čuvenoj petoj simfoniji (1937), jednom od najboljih radova u svojoj i sovjetskoj simfonijskoj muzici. Ujedno duboko subjektivno, ali i opće ljudsko po svojoj osnovnoj zamisli — potreba regeneracije, obnavljanja, preodgajanja, oslobođenja od tradicionalnih, ali pogrešnih zaostalih spoznaja često se i nužno javlja ne samo u životu pojedinaca već i naroda — to djelo iznosi pred slušaoca potresna i veličanstvena zbivanja krupnog sukoba u čovjekovoj unutrašnosti koji završava svijetlom pobjedom volje. Sadržajnost toga jedinstvenog djela bogata je; ona dodiruje i područja lirske meditativnosti i humora, čija se nit na najrazličitije načine provlači kroz mnoge Šostakovičeve kompozicije. Nakon šeste simfonije (1938), ponešto zakopčane u apstrakcijama muzičke zamisli, Šostakovič je napisao dva simfonijska djela u kojima je odrazio svoj doživljaj drugog svjetskog rata: sedmu i osmu simfoniju. Sedma, tzv. *Lenjingradska simfonija* (1941), nastala je u opsjednutom Lenjingradu, u tegobama i opasnostima, u krutoj realnosti ratne zbilje. Otuda i neposrednost njezina djelovanja, osobito prvog stavka, u kojemu jedno za drugim doživljujemo niz karakterističnih ugođaja: miran život naroda, neočekivanu najezdu neprijatelja (on je predstavljen temom-karikaturom, koja mnogobrojnim uzastopnim ponavljanjima uz neprekidno pojačavanje zvukovne snage podsjeća na srodan postupak u Ravelovu *Boleru*), silan sraz i tugu za palim herojima. Osma

simfonija (1943), po dimenzijama još veća od sedme, grandiozna je meditacija o strahotama rata, o bolima, nasiljima i nepravdama koje on izaziva i nanosi, o stradanju nevinih i propadanju bespomoćnih. O devetoj simfoniji (1945), koja je potpuna protivnost sedmoj i osmoj i po sadržaju i po sažetosti i ograničenom orkestralnom aparatu za koji je pisana, već smo rekli nekoliko riječi uz primjer br. 354. Deseta simfonija (1954) odražava nemir vremena u kojem živimo tmurnim, pesimističkim karakterom pojedinih svojih stavaka. U slijedeće dvije simfonije umjetnik evocira epohalna zbivanja u svojoj domovini iz prvih decenija ovog stoljeća: jedanaesta simfonija (1957) nosi podnaslov *Godina 1905*, a dvanaestu (1961) je autor nazvao *Godina 1917*.

Ostale Šostakovičeve orkestralne kompozicije (koje uključuju veoma mnogo filmske muzike) obuhvaćaju vrlo osebujni i uspjeli koncert za klavir, gudački orkestar i trublju (1933), koncert za klavir i orkestar (1957), violinski koncert (1955), koncert za violončelo (1959), uverturu na ruske i kirgiske teme (1963). Na komornom polju napisao je Šostakovič deset gudačkih kvarteta (1938—1964), dva klavirska trija, od kojih je značajan drugi (1944), sonatu za violončelo i klavir i veličanstveni klavirski kvintet (1940) snažne polifonije, tople izražajnosti, bogate raznovrsnosti i neobičnosti u slijedu stavaka (Preludij i fuga — Scherzo — Intermezzo). Za klavir je Šostakovič dao niz zanimljivih radova: dvije sonate (1926. i 1942), cikluse *Aforizmi, Dvadeset i četiri preludija* (1932—1933) i *Dvadeset i četiri preludija i fuge* (1951) inspirirane proslavom 200-godišnjice smrti J. S. Bacha i prožete pretežno tmurnim, mračnim, pesimističko-ekstatičkim raspoloženjima. Iz područja vokalne mu-

Prizor iz opere *Katarina Izmailova* D. Šostakoviča (izvedba u Hrv. narodnom kazalištu u Zagrebu)

zike spomenimo više popjevaka, ciklus zborova pod naslovom *Deset poema* (1951), oratorij *Šume pjevaju* (1949) i kantatu *Sunce sija nad našom domovinom* (1952).

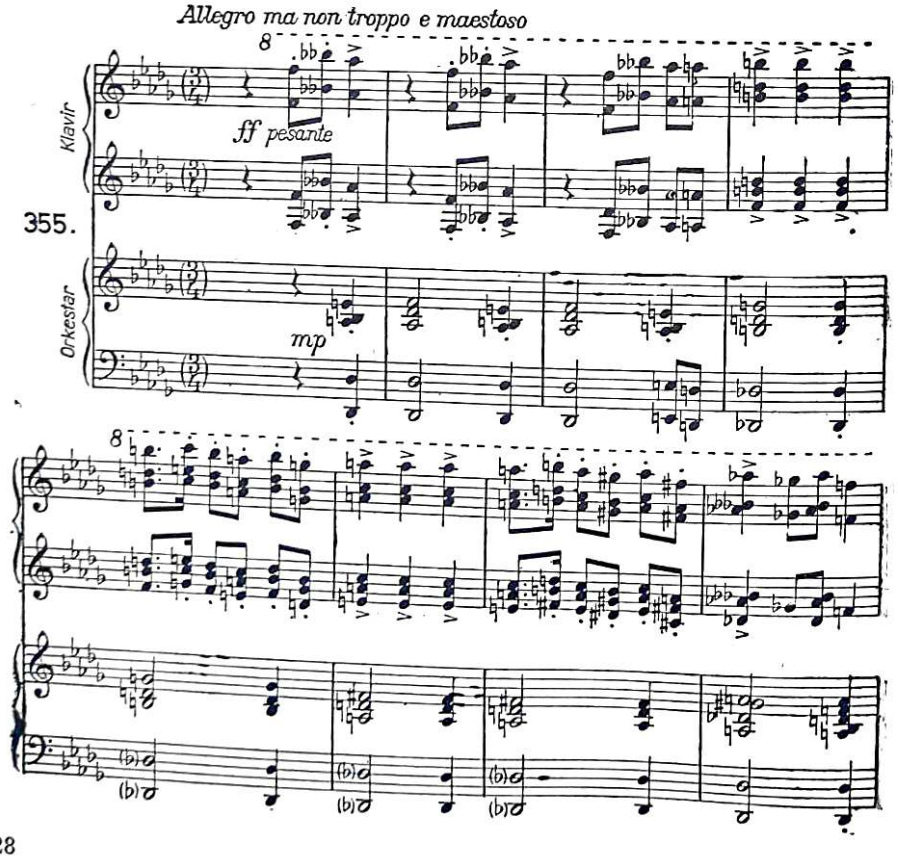
Šostakovič je komponirao više djela za muzičku pozornicu: opere *Nos* (1930), već više puta spominjanu *Lady Macbeth mcenskog okruga* (1934, prerađena 1963, nosi i naziv *Katarina Izmailova*) i *Tihi Don* (neizv.), zatim balete *Zlatno doba* (1930), *Bolt* (1931), *Bistri potok* (1934) i scensku muziku za više kazališnih djela. Najviše je odjeka imala *Katarina Izmailova*, koja se danas s mnogo uspjeha prikazuje i na brojnim inozemnim pozornicama. Kao dio zamišljene ali neostvarene operne tetralogije, koja je trebalo da uzveliča slobodu ruske žene, to je djelo izrađeno prema noveli Ljeskova. Radnja se zbiva oko sredine prošlog stoljeća u pokvarenom malograđanskom društvu. Naslovna junakinja teško podnosi život uz ravnodušna muža i surova, požudna svekra. Ona postaje ubojicom da bi se mogla vjenčati sa svojim ljubavnikom i riješiti se nesnosne sredine. Otrovavši svekra, ona i ljubavnik ubijaju i muža. Ali nedjela bivaju otkrivena: Katarina i ljubavnik moraju u Sibir. Putem joj on predbacuje da je kriva njegovoj zloj sudbini te izaziva njezinu ljubomoru previše se zadržavajući oko ljepuškaste Sonje, jedne od osuđenica koje putuju zajedno s njima. Katarina se postepeno predaje očaju: sa splavi na kojoj robijaši prelaze rijeku ona gurne Sonju u vodu, a zatim se i sama u nju baca i nalazi smrt zajedno sa suparnicom. Za taj tekst, u kojemu ima mnogo napetosti ali i brutalnog realizma, Šostakovič je napisao muziku kojoj se u mnogim odlomcima ne može poreći potresnost. Neobično smjelo izgrađujući dramatski recitativ na harmonijama koje razdiru oštre, nesmiljene disonance, spretno ističući tonovima intenzitet radnje i psihičku napregnutost protagonista, kompozitoru je više puta pošlo za rukom stopiti riječ, muziku i radnju u jedinstvo djelovanja, čijem se dojmu doista teško oteti.

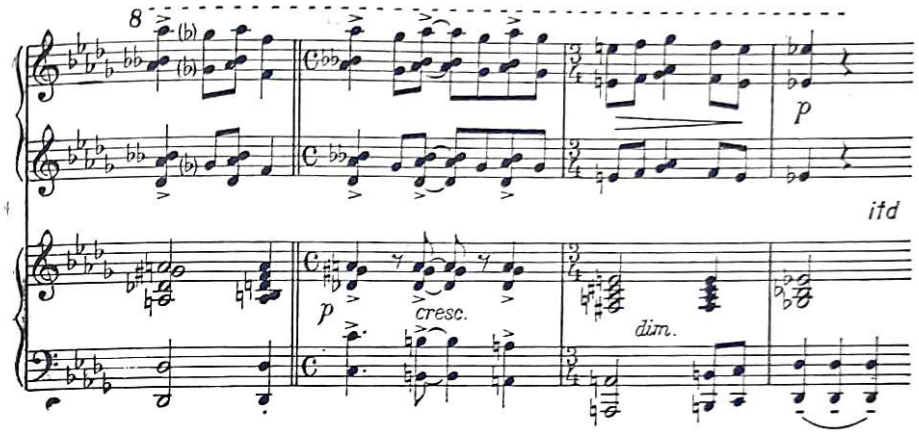
S pojavom Arama Hačaturjana (1903) ulaze u sovjetsku muziku nove crte. Dok se za stvaralaštvo Prokofjeva i Šostakoviča može reći da je samo mjestimično povezano s duhom ruske narodne muzike, Hačaturjanova je umjetnost izrasla iz folklora. Podrijetlom Armenac, ovaj vrlo istaknuti predstavnik suvremene sovjetske muzike unio je u nju svježinu narodne umjetnosti, osebujno je združujući s tekovinama suvremene evropske muzičke tehnike. Učenik Mjaskovskog i Vasilenka, Hačaturjan je napisao veći broj djela, među koja pripadaju: dvije simfonije (1934. i 1943), *Simfonija-poema* za orkestar, orgulje i solo-trublje (tzv. treća simfonija, 1947), programno simfonijska suita *Bitka na Volgi* (1950), *Praznička poema* za orkestar (1953), koncert za klavir i orkestar (1936), koncert za violinu i orkestar (1940), koncert za violončelo i orkestar (1946), rapsodija za violinu i orkestar (1961), koncertna rapsodija za violončelo i orkestar (1964), suita iz muzike za Ljermontovljevu *Maskeradu* (1939), orkestralna *Plesna suita* (1934), trio za klavir, violinu i klarinet (1933), violinska sonata (1932), više klavirskih kompozicija (sonata, 1961, suita za dva klavira), *Poema o Staljinu* za mješoviti zbor i orkestar (1938), baleti *Sreća* (1939), *Gajane* (1942), *Spartak* (1956), manje vokalne kompozicije i muzika za nekoliko filmova.

Hačaturjan izvrsno pozna umjetnost armenskih ašuga, narodnih muzičara u kojih se posebno očituje smisao za bogato ornamentsko improviziranje. On duboko osjeća puls folklora svoje uže domovine, ali ga privlače i napjevi

i ritmovi drugih sovjetskih republika. Obdaren snažnom moći asimiliranja i individualnog pretapanja, preobličavanja svih usvojenih elemenata, Hačaturjan je u toku svoje stvaralačke djelatnosti izgradio jedan od najindividualnijih muzičkih izraza suvremene sovjetske muzike. Sva značajna djela ovog kompozitora privlače bogatstvom, nijansiranjem i profinjenošću ritmike, prelijevanjem i blistavilom instrumentalnih boja, sočnošću orkestralnog zvuka, izrazitom pijevnom linijom, uvijek apartnom, visokim tehničkim majstorstvom i povremenom smjelošću harmonije.

Nakon uspjele *Plesne suite* i prve simfonije, koju treba smatrati epskom poemom-rapsodijom, s kojom je završilo razdoblje umjetnikova stvaralačkog sazrijevanja, Hačaturjan je s klavirskim koncertom dao svoje najznatnije dotadašnje djelo i polučio svoj prvi veliki međunarodni uspjeh. U tom su djelu naglašeni virtuoski, briljantni zahvati, i oni svakako pridonose dojmu što ga ostavlja svirka solista. Ali koncert djeluje u prvom redu i drugim obilježjima: izvornošću melodike, koja ponajviše izvire iz armenskog folklora, karakterističnom strukturom i koloritom. Za ilustriranje Hačaturjanove melodijske invencije donosimo iz prvog stavka ovog široko popularnog djela početnu temu, odrešitu i harmonijski bogatu:





Veoma vrijedno djelo dao je Hačaturjan sovjetskoj koncertantnoj muzici i svojim koncertom za violinu i orkestar, punim živosti i kontrastnih ugođaja, čas lirskih čas strastvenih, s čestom primjenom ritmova narodne muzike. Solistička dionica snažno je uzdignuta iznad uloge orkestra, koja nije tako značajna i bogata kao u klavirskom koncertu.

I u Hačaturjanovu stvaralaštvu odrazila su se krupna zbivanja drugog svjetskog rata. Misli o ratu kao velikoj nesreći čovječanstva prožimaju njegovu drugu simfoniju, tzv. *Simfoniju sa zvonom,* u kojoj potresni drugi stavak zvuči kao pogrebna tužaljka za palim borcima (u ovom stavku odzvanjaju i tonovi stare sekvence Dies irae). Djelo nije sasvim ujednačeno, ali dojam je dubok, osobito pred finalnim fanfarama slave i pobjede.

Mnogo uspjeha doživio je kompozitor baletom *Gajane,* čija je muzika u orkestralnim suitama obišla brojne koncertne dvorane, svuda pobuđujući pozornost koloritom i toplinom muzike koja po karakteru potječe iz raznih kavkaskih područja.

Jurij Šaporin (1887) jedan je od najznatnijih predstavnika oratorija i kantate u suvremenoj sovjetskoj muzici. Čovjek široke kulture (bavio se pravnim i historijskim studijama), razmjerno je kasno počeo učiti muziku, u čemu su ga vodili Sokolov, Steinberg i N. Čerepnjin. Šaporin se približava osamdesetoj godini života, ali za sobom nema velik broj djela. Piše polagano, strpljivo dotjeruje pojedinosti, vraća se k već dovršenim radovima da ih opet odvagne i provjeri prijašnje dojmove. On stvara prvenstveno na vokalno-instrumentalnom području. Čak i u simfoniji u c-molu (1932), koja uz dvije klavirske sonate i orkestralnu suitu *Buha* predstavlja uglavnom sve Šaporinove instrumentalne kompozicije, upotrijebio je kompozitor zbor. Njegova vokalna djela mogu se podijeliti u dvije skupine. U jednoj su brojne solo-pjesme i nekoliko zbornih radova, a u drugoj tri krupna, opsežna djela: simfonija-kantata *Na polju Kuljikovom* (1939), oratorij *Povijest o bitki za rusku zemlju* (1944) i simfonijski ciklus *Vojna i mir* za sole, zbor i orkestar (1956). Ako još spomenemo monumentalnu operu *Dekabristi* i muziku za više filmskih i scenskih djela, naveli smo sav Šaporinov kompozitorski rad. Već taj sumarni pregled umjetnikove stvaralačke djelatnosti upućuje na karakteristične crte njegova umjetničkog lika. On je, s jedne strane, lirik koji se iživljava u intimnosti solo-pjesme, komponirajući stihove čuvenih ruskih

pjesnika Tjutčeva, Puškina, Ljermontova, Ševčenka, Bloka i drugih. No on je i vrlo snažan epik, umjetnik koji duboko suosjeća s narodom i obilježuje svoja djela jakim i postojanim rodoljubljem, nastojeći da sredstvima svoje umjetnosti uzveliča presudne stranice iz historije ruskog naroda. Zbivanja oktobarske revolucije i građanskog rata odrazila su se u njegovoj monumentalnoj simfoniji, u kojoj revolucionarni napjevi organski ukopčani u simfonijsko tkivo upućuju na programne elemente djela. Borba s neprijateljem u davnoj prošlosti a i u sadašnjici, herojstvo i pobjeda naroda kroz nužne, svijetle žrtve teme su njegovih velikih vokalno-instrumentalnih djela: simfonija-kantata *Na polju Kuljikovom* oživljuje sukob ruske vojske, predvođene Dimitrijem Donskim, i tatarskih horda koje su 1380. na Kuljikovom polju pretrpjele težak poraz. U oratoriju *Povijest o bitki za rusku zemlju* (upravo o staljingradskoj bitki) rodoljubni osjećaji potakli su ga da pokuša u veličanstvenim dimenzijama umjetnički oblikovati zbivanja iz drugog svjetskog rata. U oba ova značajna djela Šaporinu je uspjelo napisati odlomke koji nesumnjivo pripadaju najljepšim stranicama ruske oratorijske muzike. Monumentalna opera *Dekabristi* (izv. 1953) ima za temu čuveni ustanak dekabrista u 1825. godini. U toku mnogogodišnjeg rada na tom djelu, koje je u početku bilo zamišljeno pretežno kao lirska opera o ljubavi jednog ustanika, Šaporin je sadržaj libreta A. N. Tolstoja bitno izmijenio. *Dekabristi* su se pretvorili u herojsku tragediju; u njenu središtu stoji sada sam revolucionarni pokret, a kompozitor je sebi za cilj postavio »tumačenje romantičkog zanosa koji je oduševljavao vođe dekabrističkog ustanka« (Vasina-Grosman). Taj krupni Šaporinov rad, koji je porastao do neuobičajenih razmjera, sadrži mnoge stranice velike ljepote.

Dmitrij Kabaljevski (1904), koji je kompoziciju učio kod Mjaskovskog a klavir kod Goldenweisera, jedan je od istaknutih predstavnika sovjetske operne i instrumentalne muzike. Njegova opera *Colas Breugnon* (*Majstor iz Clamecyja*), napisana 1937. prema romanu Romaina Rollanda, iznosi lik naslovnog junaka koji vedro, optimistički prolazi kroz život i ruši prepone što mu se isprečavaju na putu k sreći. Radnja se zbiva u XVI st. u Burgundiji; da bi ostvario lokalni kolorit, Kabaljevski je proučavao burgundske narodne popijevke i nastojao stvoriti muziku u duhu burgundskog folklora (na dva mjesta poslužio se i citatima). Uvertira tog vedrog i uspjelog opernog djela, čiji je libreto poslužio i za društvenu kritiku, ide sigurno u red najboljih djela Kabaljevskog. Ona je već odavna zauzela istaknuto mjesto na rasporedima simfonijskih koncerata. U drugim svojim scenskim radovima i Kabaljevski je reagirao na presudne događaje iz domovinskog rata 1941—1945, tako u operama *U vatri* (1943) i *Obitelj Tarasa* (1950), koja se i pored nedostataka u mnogo čemu približila tipu sovjetske realističke opere. Posljednja je njegova opera *Nikita Veršinin* (1955). Kao instrumentalni kompozitor Kabaljevski je 1932—1956. napisao tri simfonije (odnosno četiri, ako im dodamo *Requiem za Lenjina* iz 1933, koji ponekad također nazivaju simfonijom). Među njima je najznačajnija druga (1934), koja poput prve (nazvane *Poema o borbi*) ima programnu pozadinu: trijumf čovjeka nad zaprekama koje mu priječe da izgradi novo društvo. Među popularna djela ovog umjetnika pripada i suita *Komedijaši* (1940), načinjena prema muzici za jednu dječju igru. Zanimljivo je i njegovo orkestralno djelo *Romeo i Julija* s podnaslovom *Muzičke skice k Shakespeareovoj tragediji*. Bogat je doprinos Kabaljevskog koncertantnoj muzici: tri klavirska koncerta (1929—1952), od kojih

je drugi (1936), sa snažnim kontrastnim tematskim materijalom prvog stavka, melankoličnom, čas nježnom čas strastvenom sadržajnošću drugog i tokatnim karakterom trećeg, jedno od najljepših, najuspjelijih djela ovog umjetnika; nadalje, koncert za violinu i orkestar (1949) i dva koncerta za violončelo i orkestar (1949. i 1965). Više djela posvetio je Kabaljevski klaviru: tri sonate (1927—1946) nekoliko popularnih sonatina, suitu *Iz pionirskog života*, *Dvadeset i četiri preludija*, varijacije i dr. Od ostalih djela kompozitorovih spomenimo dva gudačka kvarteta, sonatu za violončelo (1962), kantatu *Velika domovina* i popijevke, *Requiem* za sole, zbor i orkestar (1936).

U cjelini sagledana, umjetnost Kabaljevskog je jasna, pristupačna, neproblematična. Ona je odraz umjetničke naravi koju ne privlači maglovitost eksperimentiranja ni zakopčanost apstrakcije. Ovaj nadareni kompozitor piše muziku koja teče iskreno i spontano i lako nalazi put do slušaoca, djelujući svojim pozitivnim obilježjima melodičke čistoće, svježe instrumentacije i duhovitosti.

U red istaknutijih suvremenih sovjetskih muzičara ide svakako i Visarion Šebaljin (1902—1963), učenik Mjaskovskog, nastavnik i direktor (do 1948) moskovskog konzervatorija i plodan kompozitor, iz čijeg su pera izašle četiri simfonije (1925—1935), uvertire, orkestralne suite i više drugih orkestralnih djela, violinski koncert, sedam gudačkih kvarteta, gudački trio, sonata za violinu i violu, više klavirskih kompozicija (sonata, tri sonatine), popijevke, zborovi, masovne pjesme, kantate, dvije opere (*Ukroćena goropadnica*, 1955, i *Sunce nad stepom*, 1958) i muzika za mnoga kazališna i filmska djela. Šebaljin je dovršio i instrumentirao i neke kompozicije Borodina, Musorgskog (*Soročinski sajam*) i Glinke (simfonija-uvertira na dvije ruske teme). Među njegovim djelima ističu se simfonije u kojima je autor, izloživši se u početku utjecajima suvremene zapadnoevropske muzike (u prvoj i drugoj simfoniji), prešao kasnije na područje znatno bliže sovjetskoj stvarnosti (u trećoj, 1934—1935, i četvrtoj simfoniji, 1935, prerađenoj 1961). Posljednja od njih posvećena je herojima Perekopa iz 1920, pa su borbeni i pobjedonosni elementi u njoj snažno naglašeni. Prvi mjeseci domovinskog rata izazvali su još jedno značajno Šebaljinovo djelo, *Rusku uvertiru*. Od kompozitorovih gudačkih kvarteta posebnu pažnju zaslužuje peti, tzv. *Slavenski kvartet* (1942), u kojemu se poslužio napjevima slavenskih naroda, među njima i srpskom melodijom koju je svojedobno upotrijebio Čajkovski u svojoj *Slavenskoj koračnici*. Uz više solo-pjesama Šebaljin je na vokalnom području dao opsežna djela: kantatu *Plavi maj*, simfonijsku poemu za orkestar, mješoviti zbor i četiri solista *Lenjin* (1933, na stihove Majakovskog), kantatu *Moskva* (1946), posvećenu obljetnici utemeljenja glavnog grada Sovjetskog Saveza.

Posljednji u nizu istaknutih sovjetskih kompozitora jest Ivan Dzeržinski (1909). Tko pozna razmjerno malobrojna djela toga kompozitora pa ih pokuša usporediti s kompozicijama Prokofjeva, Šostakoviča, Mjaskovskog ili Hačaturjana, lako će ustanoviti da zaostaje za njima jednostavnošću tehničke fakture a i širinom umjetničkog interesa, koji je kod Dzeržinskog ograničen na znatno uže područje. Ali ime ovog kompozitora nije u Sovjetskom Savezu manje popularno od imena navedenih muzičara. Njemu pripada zasluga što je komponirao prvu operu koja je od sviju dosad napisanih najviše odgovorila ciljevima sovjetskog scenskog muzičkog realizma. U tom smislu njegova opera *Tihi Don*, izvedena 1935, značila je krupan događaj u sovjet-

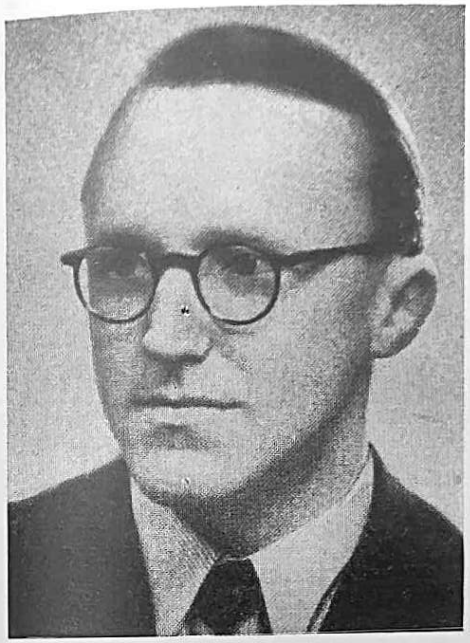
skom muzičkom životu. Napisana prema istoimenom romanu M. Šolohova, opera *Tihi Don* prikazuje doživljaje sovjetskih ljudi u presudnim danima oktobarske revolucije i građanskog rata. Komponirajući svoj libreto, Dzeržinski je išao putem jednostavnosti, koji je najviše odgovarao i njegovoj umjetničkoj naravi i njegovim ciljevima. On se služi i recitativom; ali najuspjelija sredstva svog izražavanja nalazi u široko raspjevanim zbornim i solističkim odlomcima. Tu se njegova darovitost za oblikovanje jasne, smjesta pristupačne melodijske linije najbolje odražava. Melodije Dzeržinskog odišu prizvukom ruske narodne muzike, pa su neke od njih postale dobrom cijeloga ruskog naroda.

Poslije opere *Tihi Don* napisao je Dzeržinski više drugih opernih djela, redovito ih povezujući uz značajne događaje iz narodnog života: *Uzorana ledina* (1937) prikazuje preobražavanje sovjetskog sela, *Voločajevski dani* (1939) borbu s Japancima, *Nadežda Svjetlova* (1943) obranu Lenjingrada. Uz te napisao je Dzeržinski i opere *Krv naroda* (1942), *Knez-jezero* (1947), *Daleko od Moskve* (1954) i *Čovjekova sudbina*. Ali uspjeh *Tihog Dona* nije se više ponovio, unatoč autorovim nastojanjima da obilježja svoje umjetnosti i nadalje sačuva. Osim muzičko-scenskih djela Dzeržinski je napisao više popjevaka (ciklusi *S tobom i bez tebe, Prva ljubav, Zemlja*) i klavirskih kompozicija (*Proljetna suita*, fantazija *Dnjepar*) pa i muziku za nekoliko filmova.

Uz kompozitore o kojima je dosad bilo riječi, u Sovjetskom Savezu stvara i golem broj drugih muzičara, starijih i mlađih. Ni izdaleka nam nije moguće osvrnuti se na rad svakoga od njih. Izabrat ćemo stoga i u toj golemoj skupini samo značajnije, pridržavajući se uobičajenog informativnog redoslijeda.

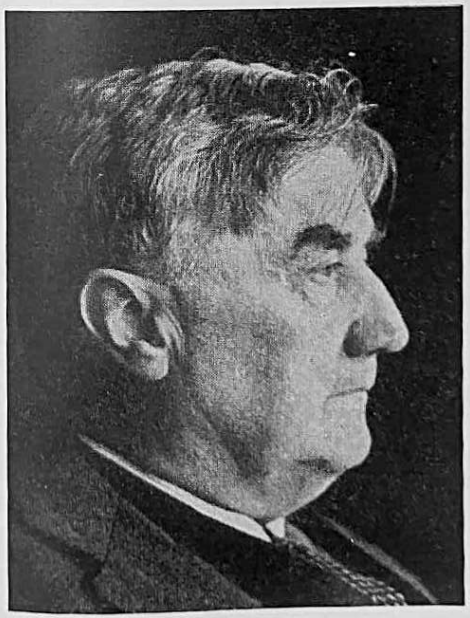
U grupi najstarijih sovjetskih kompozitora najpoznatiji su Vasilenko, Zolotarev, Glière i Goedicke. Svi su oni započeli stvaralačku djelatnost davno prije oktobarske revolucije; uključivši se u novi društveni poredak, pokušali su da i sadržaj svojih djela prilagode novoj stvarnosti.

Sergej Vasilenko (1872—1956) plodan je i mnogostran umjetnik. Mnogo je proučavao ruski folklor, osobito folklor kavkaskih republika. Napisao je tri simfonije, više suita, violinski koncert, koncert za violončelo, koncert za balalajku i orkestar, koncert za harfu, komorna djela, opere *Skazanje o velikom gradu Kitežu i tihom jezeru Svetojaru* (1902), *Sin sunca* (1929), *Krištof Kolumbo* (1933), *Buran* (1939; to je prva uzbekistanska opera; na njoj je surađivao M. Ašrafi), *Veliki kanal* (1941) i *Suvorov* (1942) i nekoliko baleta. God. 1952. objavio je prvi svezak *Instrumentacije za simfonijski orkestar*, a 1948. svoje zanimljive *Stranice uspomena*. — Vasilij Zolotarev (1873—1964), đak Rimski-Korsakova, stvara u tradicijama ruske muzičke klasike, blizak je narodnoj umjetnosti, s težnjama k jasnoći i preglednosti. Njegova djela obuhvaćaju šest simfonija, većinom programno zamišljenih (treća nosi naziv *Čeljuskinci*, a šesta, najuspjelija, *Moja domovina*), uvertire, koncert za violončelo, šest gudačkih kvarteta, klavirski trio, više klavirskih djela (dvije sonate, sonatine, preludiji), popijevke, zborove, kantatu *Slava*, opere *Dekabristi* (1925), *Hvesko Andiber*, *Ak-gul* (na motive iz Turkmenije) i balet *Knez-jezero*. Zolotarev je napisao i zapaženi priručnik za fugu (1932). — Reinhold Glière (1875—1956) potječe iz obitelji belgijskog podrijetla. Vrlo ugledan nastavnik moskovskog konzervatorija, mnogo je pisao na različitim područjima. I on ide u red onih ruskih muzičara koji su pomogli uzdizanje muzičke kulture neruskih sovjetskih republika; pridonio je razvoju opere u Azerbejdžanu i Uzbekistanu. U njegovu djelovanju mogu se razlikovati tri faze: u prvoj piše u stilu ruske klasične muzičke tradicije, zatim pada pod utjecaj njemačke kasne romantike i francuskog impresionizma. Najzad, nakon oktobarske revolucije, traži nove putove, bliže zahtjevima sovjetske umjetnosti. Njegova se djela ističu tehničkim majstorstvom, smislom za kolorit, toplinom melodike. Glière je mnogo radio na području muzičkog kazališta. Prema jednom starom azerbejdžanskom spjevu napisao je narodnu azerbejdžansku



Eugen Suchoň

Frederick Delius



Ralph Vaughan Williams

William Walton

TABLA 44

Benjamin Britten

Nikolaj Mjaskovski

Sergej Prokofjev

Dmitrij Šostakovič

operu *Šah-Senem* (1923—1925), a u suradnji s kompozitorom T. Sadikovom komponirao je uzbekistanske opere *Đulsara* (1936, prerađena 1949) i *Leili i Medžnun* (1940). U tim nacionalnim operama bogato je iskorišten folklor. Ostale su Glièrove opere *Rachel* (1942—1943) i *Prijatejstvo naroda.* Glière je i istaknuti predstavnik sovjetskog baleta. Njegov *Crveni mak* (1927, prerađen 1949) prvi je uspjeli sovjetski balet revolucionarne tematike. To djelo, koje donosi niz slika iz ondašnje Kine, u kojima se suprotstavlja ropski položaj kineskog radnika slobodi sovjetskog čovjeka, obišlo je ne samo sve sovjetske pozornice već i mnoge evropske i američke. Među ostale Glièrove balete pripadaju *Hrizis* (1912), *Komedijaši* (1922—1930) i *Mjedeni jahač* (1948—1949, prema Puškinu). Glière je velik broj djela napisao za razna instrumentalna područja: tri simfonije (treća, iz 1909—1911, nosi naziv *Ilja Muromjec*), simfonijske pjesme *Sirena, Trizna, Zaporošci, Zapovit* (1939), koncert za harfu i orkestar, koncert za violončelo i orkestar, koncert za koloraturni sopran (bez teksta) i orkestar, četiri gudačka kvarteta, tri gudačka seksteta, gudački oktet, oko 180 kompozicija za klavir i mnogo popjevaka. — Aleksandar Goedicke (1877—1957) jedan je od prvih sovjetskih orguljaša, čijom se zaslugom pojavio i pojačao interes za orgulje u Sovjetskom Savezu. Mnogo je komponirao: tri simfonije, od kojih je najpoznatija treća (1921), uvertire *25 godina Oktobra, 30 godina Oktobra, Godina 1941, Dramatsku uvertiru,* klavirski koncert, violinski koncert, komorne kompozicije, mnogo klavirskih djela, radove za orgulje (koncert za orgulje i gudački orkestar, preludiji i fuge), veća vokalno-instrumentalna djela (kantate *Slava sovjetskim pilotima* i *Domovina radosti*) i nekoliko opera; operi *Na raskršću* (1933) tema je ustanak J. Pugačova, a *Jacquerie* (1937) ustanak francuskih seljaka u XIV st.

Starijoj generaciji sovjetskih kompozitora pripadaju i oni koji su započeli stvarati u početku našega stoljeća.

Braća Grigorij (1879—1955) i Aleksandar Krein (1883—1951) nastojala su izgraditi svoj umjetnički izraz na obilježjima hebrejske muzike. Među Grigorijevim djelima spomenimo *Hebrejsku rapsodiju* za klarinet i orkestar, violinski koncert, gudački kvartet, dvije klavirske sonate i ciklus od tri simfonijske epizode, u kojima je prikazao Lenjinov život. U Aleksandrova djela pripadaju *Hebrejske skice* za gudački kvartet i klarinet, klavirska sonata, *Saloma,* za orkestar, dvije simfonije, simfonijska pjesma *Birobidžan, Trenodija* na uspomenu Lenjinove smrti, opera *Zagmuk* (1930), sa sadržajem iz života starog Babilona i ocrtavanjem socijalnih pokreta i zbivanja, i balet *Laurencia* (1939). — Nikolaj Roslavec (1881) bio je prvi radikalni pristaša atonalnosti u Rusiji, tako u violinskoj sonati iz 1913. Tom razdoblju pripadaju i kvintet za harfu, obou, dvije viole i violončelo, prvi gudački kvartet i više popjevaka na simbolističke tekstove. Poslije oktobarske revolucije napisao je simfoniju, simfonijsku pjesmu *Čovjek i more,* četiri gudačka kvarteta, dvije sonate za violončelo, pet violinskih sonata, pet klavirskih sonata i druge klavirske kompozicije. Oštro kritiziran zbog apstraktnosti, konstruktivnosti i nepristupačnosti svojih djela, počeo se služiti jednostavnijim izražajnim sredstvima, pokušao je pisati i koračnice i masovne pjesme, ali bez uspjeha. Tridesetih godina poslan je, navodno, u Sibir, gdje mu se zameo trag. — Maksimilijan Steinberg (1883—1946), uvaženi pedagog, nastavio je tradicije svojih učitelja Rimski-Korsakova i Glazunova, ali je prošao i kroz utjecaj francuskog impresionizma. Ostavio je četiri simfonije, uvertiru za Maeterlinckovu dramu *La Princesse Maleine,* dva gudačka kvarteta i balet *Metamorfoze.* — Mihail Gnjesin (1883—1957), učenik Ljadova, Rimski-Korsakova i Glazunova, u suštini je neoromantičar sklon simbolizmu; osjetljiv na tuđe tegobe i stradanja, oblikuje ugođaje u kojima prevladavaju tmurna, pesimistička raspoloženja. U svojim se djelima često služio hebrejskim motivima ili je stvarao u njihovu duhu. Komponirao je, među ostalim, operu *Abrahamova mladost,* requiem, simfonijski ditiramb *Vrubel* za glas i orkestar, orkestralne kompozicije *(Danses funèbres, Simfonijski spomenik),* vrlo uspjelu sonatu-baladu za violončelo i klavir, klavirske kompozicije, mnoge popijevke, zborove i scensku muziku za dramska djela iz klasične starine. — Boris Asafjev (1884—1949) svoje je stvaralaštvo dijelio između kompozicije i muzikologije. Kao kompozitor prvenstveno je pisao za kazalište. U njegovoj ostavštini nalazi se 25 baleta, među kojima su najpoznatiji i razmjerno najuspjeliji *Plameni Pariza* (1932), *Bahčisarajska česma* (1934) i *Kavkaski zarobljenik* (1934),

i nekoliko opera, od kojih je *Blagajnikova žena* imala najviše uspjeha. Od drugih njegovih kompozicija spomenimo četiri simfonije, mnoga klavirska djela, popijevke i zborne radove. U svojim kompozicijama Asafjev je uglavnom eklektik; piše s lakoćom, pristupačno, bez skretanja u eksperimente. Na području muzičke historije, muzikologije i publicistike ostavio je velik broj rasprava, studija i članaka u kojima je vrlo uspješno obrađivao problematiku cjelokupne ruske muzike, dodirujući povremeno likove i strujanja zapadnoevropske muzike; osim toga bavio se i muzičkom teorijom i estetikom. Dugo pišući pod pseudonimom Igor Gljebov, objavio je među ostalim: *Instrumentalno stvaranje Čajkovskog* (1921), *Simfonijske etide* (1922), *Petar Iljič Čajkovski. Njegov život i stvaranje* (1922), *O Borisu Godunovu* (1928), *A. G. Rubinstein* (1929), *Stravinski* (1928), *Ruska muzika od početka XIX stoljeća* (1930), *Muzička forma kao proces* (2 sveska, 1930. i 1947), *Ruska poezija u ruskoj muzici* (1922), *Glinka* (1947) i *N. A. Rimski-Korsakov* (1947). Njegovi se znanstveni radovi odlikuju svježinom obradbe, naprednošću pogleda, kvalitetom stila i bogatstvom jezika. — Anatolij Aleksandrov (1888), autor opera *Dva svijeta* (1916) i *Bela* (1946), scenske muzike za mnoga djela (prema toj muzici oblikovao je kasnije brojne orkestralne suite), uvertire na ruske teme, četiriju gudačkih kvarteta i više uspjelih popjevaka, cijenjen je i kao kompozitor mnogobrojnih klavirskih kompozicija pretežno neoromantičkog i impresionističkog karaktera (jedanaest sonata, suite, ciklička djela). — Ivan Šišov (1888—1947) ostavio je opere *Slikar i rob*, *Tačan strijelac*, dvije simfonije i više klavirskih kompozicija (suita, preludija). Pisao je s mnogo slobode, gotovo atonalno. — Vladimir Ščerbačev (1889—1952) komponirao je pet simfonija, u kojima je postepeno od tradicija Glazunovljeva akademizma i impresionističkih utjecaja došao do jednostavnosti izraza u četvrtoj simfoniji (1935), posvećenoj revoluciji iz 1905. Od ostalih njegovih radova spomenimo simfonijsku suitu *Oluja* prema Ostrovskom, komorne kompozicije (nonet) i djela za klavir (dvije sonate). — Vladimir Deševov (1889—1955), bogat melodičar blizak folkloru, napisao je operu *Led i čelik* (1930), više baleta, orkestralna djela (suite), komorne i klavirske kompozicije. — Samuel Feinberg (1890—1962), izvrstan pijanist i pedagog, rano je počeo komponirati, postavljajući težište rada na klavirske kompozicije, među koje pripada jedanaest sonata, dvije fantazije, preludij, suite, tri koncerta (1931—1947). U tim, a i u drugim njegovim radovima zamjećuje se utjecaj Skrjabina, od kojega se oslobodio u masovnim pjesmama i zbornim djelima. — Markian Frolov (1892—1944), pijanist, mnogo je učinio za razvoj muzike u Burjatsko-Mongolskoj republici. On je autor prve nacionalne burjatsko-mongolske opere *Enhe-Bulat Bator* (1940). Napisao je i klavirski koncert, uvertiru na burjatsko-mongolske teme, više klavirskih kompozicija (sonata, *Klasična suita*), oratorij *Poema o Uralu* (1932). — Leonid Polovinkin (1894—1949) posvećivao je mnogo truda i ljubavi radu na području dječjeg kazališta, pišući muziku za brojne dječje i omladinske kazališne komade, od kojih su neki upravo zahvaljujući njegovu doprinosu postali neobično popularni. Osim opere *Priča o ribaru i ribi* (1933) napisao je devet simfonija, više suita, četiri gudačka kvarteta, klavirski trio, pet klavirskih sonata i veći broj manjih klavirskih djela, zatim mnogo popjevaka i zborova i muziku za mnoge filmove (*Vasilisa prekrasna*). — Jedan od istaknutih sovjetskih simfoničara je Lev Kniper (1898). Njegovih četrnaest simfonija (1929—1954) pokazuje razvojni put koji ga je naizmjence vodio od utjecaja radikalnih zapadnoevropskih strujanja u dvadesetim godinama našeg stoljeća k realističkim smjernicama (sredinom tridesetih godina); one su izazvale programne simfonije posvećene životu sovjetske armije, a zatim su se u njegovu stvaranju ponovo pojavila formalistička obilježja. U novoj reviziji zadataka, ciljeva i sredstava, na koju ga je ponukala odluka Centralnog komiteta Komunističke partije od veljače 1948, ta su obilježja uglavnom izblijedjela. Kniper je mnogo proučavao muziku neruskih sovjetskih republika i često se koristio njihovim folklorom u svojim prilično brojnim djelima. Uz simfonije navedimo sinfoniettu, serenadu za gudački orkestar, orkestralne suite, orkestralnu poemu *Na perekopskom nasipu*, nekoliko uvertira, violinski koncert, koncert za violončelo, gudački kvartet, opere (*Sjeverni vjetar*, 1930, *Marija*, 1938, *Glumica*, 1942, *Na Bajkalu*, 1948, *Korijen života*, 1949, *Murat*, 1957, *Srce tajge*, 1958), kantate i druga vokalna djela. — Vadim Kočetov (1898—1951) autor je simfonijske pjesme *Rodna zemlja*, orkestralnih suita, rapsodije na jugoslavenske narodne napjeve, nekoliko dječjih opera, zborova, solo-pjesama. — Klementij Korčmarev (1899—1958) postigao je znatne uspjehe na polju masovne pjesme. U red njegovih najzanimljivijih djela idu tri tzv. vokalne simfonije, osobito treća, nazvana *Narodi*

Sovjetskog Saveza (za mješoviti zbor i pet solističkih instrumenata), puna bogatih ritmičkih i polifoničkih efekata. Napisao je opere *Vojnik Ivan* (1927), *Deset dana koji su potresli svijet* (1929—1931), Djeca radosti (1955), više baleta i opereta, violinski koncert, gudački kvartet, kantatu *Slobodna Kina* (1950). — Aleksandar Veprik (1899—1958) u mnogim je djelima nastojao istaknuti obilježja hebrejskog melosa (*Kadiš*, za glas, violinu, violu, flautu, obou i klavir, *Plesovi i napjevi iz geta* za orkestar). Od drugih njegovih radova navedimo dvije simfonije (1931. i 1938), orkestralnu *Pjesmu radosti*, dvije klavirske sonate, operu *Toktogul* (1940). Posebno se bavio problemima orkestracije i objavio o njima nekoliko veoma zapaženih radova.

Kompozitori o kojima ćemo sada dati nekoliko informativnih podataka počeli su stvarati poslije oktobarske revolucije. Toj generaciji pripadaju Šostakovič, Hačaturijan, Kabaljevski, Šebaljin, Dzeržinski, kojih smo stvaralaštvo već prikazali.

Mihail Čeremuhin (1900) napisao je operu *Kalinka* (1942), dvije simfonije, koncert za violu i orkestar, sonatu za violu, oratorij *Godina* 1905. i dr. — Mihail Starokadomski (1901—1954) napisao je simfoniju (1939—1940), koncert za orkestar, koncert za orgulje, violinski koncert, dva gudačka kvarteta, kvartet s oboom, kvartet s klarinetom, klavirsku sonatu, oratorij *Semjon Proskakov* (1931), operu *Sot* (1932—1933), nekoliko opereta, ali je najpoznatiji bio po brojnim vokalnim i instrumentalnim kompozicijama za djecu, s kojima je postigao značajne uspjehe. — Učenik Mjaskovskog Vasilij Širinski (1901) autor je dviju simfonija (1936. i 1938), mnogih komornih djela (četiri gudačka kvarteta, 1923—1939, sonate za violinu, za violu, violončelo, klavirski kvintet, gudački trio), opera (*Pierre et Luce*, 1943—1946, *Ivan Grozni*, 1951—1954), kantata. U svojim kompozicijama posebnu pažnju poklanja ritmičkoj strukturi, koja je ponekad veoma zamršena. — Vladimir Krjukov (1902), također učenik Mjaskovskog, pisao je opere (*Kralj na trgu*, 1925, *Nadzornik stanice*, 1940, *Dmitrij Donski*, 1947, *Prelom*, 1948), orkestralna djela (simfonija-rapsodija, dvije sinfoniette, *Hebrejska uvertira*, klavirski koncert, koncert-poema za trublju i orkestar, više simfonijskih pjesama), klavirske kompozicije (tri sonate), violinsku sonatu, sonatu za violu, vokalna djela, mnogo scenske muzike. — Vladimir Fere (1902) zaslužan je za razvoj muzičke kulture u Kirgiziji. Zajedno s V. Vlasovom napisao je prvu kirgisku nacionalnu operu (*Ajčurek*, 1939), a i nekoliko drugih kirgiskih opera. Autor je i baleta, oratorija *Priča o sreći* (1949), simfonije *Kirgistan* (1947), sinfoniette, gudačkog kvarteta, klavirske sonate, kantata i drugih vokalnih kompozicija. — Valerian Bogdanov-Berezovski (1903) aktivan je ne samo kao kompozitor već i kao muzički pisac (pisao je o Chopinu, Šaporinu, Čajkovskom, Stravinskom i o drugim sovjetskim kompozitorima). Komponirao je dvije simfonije (1940. i 1953), klavirski koncert, violinski koncert, klavirski kvintet, sonatu i 24 preludija za klavir, sonatu za violončelo, operu *Kći Barmaka* (1938—1939). — Gavril Popov (1904) dugo se zanosio radikalnim tekovinama zapadnoevropske muzike, pa su mu djela u više navrata bila podvrgnuta oštroj kritici. No on je u mnogim svojim kompozicijama, tako u muzici za filmove, pokazao da umije pisati mnogo pristupačnije. Među njegova djela pripadaju četiri simfonije (I, 1928—1932; II, *Domovina*, 1943, III, za gudački orkestar, na španjolske teme, 1946, IV, *Slava domovini* za soliste i zbor a cappella, 1949), komorna djela (septet), uvertira-kantata *K pobjedi* (1944). — Daroviti Marian Kovalj (1907) osobito se istakao ciklusima popjevaka (*Prokleta prošlost*, *Epizode iz godine 1905*, popijevke na Puškinove tekstove) i opsežnim, potresnim oratorijem *Jemeljan Pugačov* (1939). God. 1942. izvedena je i njegova istoimena opera, uz koju je napisao i nekoliko drugih opernih djela (*Zemlja se diže*, 1931—1932, *Sevastopoljci*, 1946, *Grof Nulin*, 1949). Pisao je zborne kompozicije, instrumentalne radove, a obrađivao je i narodne napjeve. Kovalj dalje razvija tradicije ruske muzičke klasike, uspješno nastojeći oko izgrađivanja muzičkog realizma. U njegovu najznačajnijem ostvarenju, operi *Jemeljan Pugačov*, uspjelo mu je reljefno oblikovati lik velikog narodnog heroja i dati sliku narodnih masa u pokretu i buntovnom talasanju. — Šebaljinov učenik Antonio Spadavekkia (1907) bio je više godina pomorac prije nego što je počeo proučavati kompoziciju. Težište je njegova stvaranja u muzičkom kazalištu, za koje je napisao opere *Ak-buzat* po motivima

baškirskog narodnog eposa (1942, uz suradnju H. Zaimova), *Gostioničarka* (1949, prema Goldonijevoj komediji *Mirandolina*), *Hod po mukama* (1953) i *Ovod*, balete *Neprijatelji* i *Obala sreće*, muzičke komedije. Autor je i *Herojske uvertire*, klavirskog koncerta, gudačkog kvarteta. — Mihail Čulaki (1908) napisao je nekoliko baleta, dvije simfonije, koncert za orkestar, klavirsku sonatu, kantate. — Nikolaj Rakov (1908) pretežno je instrumentalni kompozitor (simfonija, 1940, uspjeli violinski koncerti, orkestralne suite, *Ruska uvertira*, violinska sonata, sonata za obou i klavir, veći broj klavirskih djela). — Boris Mokrousov (1909), autor opere *Čapajev* (1940), simfonije sa zborom, dviju orkestralnih suita, gudačkog kvarteta, klavirske sonate, najviše je poznat po lirskim solo-pjesmama, a i po brojnim veoma uspjelim masovnim pjesmama. — Daroviti, rano preminuli Valerij Želobinski (1913—1946) dao je u operi *Kamarinski mužik* (1933) jedan od uspjelijih priloga sovjetskoj realističkoj operi. Ostavio je i druga kazališna djela (opera *Mati* prema M. Gorkom, 1938, operete), šest simfonija (1930—1946), tri klavirska koncerta, violinski koncert, klavirsku sonatu, 24 preludija za klavir, scensku i filmsku muziku. — Vadim Salmanov (1912) autor je dviju simfonija, *Male simfonije* za gudače, gudačkog kvarteta, klavirskog kvarteta, dvaju klavirskih trija, violinske sonate. — Mihail Matvejev (1912) komponirao je balete (*Dan čudesa, Češka legenda*), orkestralna djela (*Praznična uvertira*, klavirski koncert), brojne vokalne kompozicije. — Veliku aktivnost očitovao je Tihon Hrenjikov (1913), darovit kompozitor, organizator i publicist. Iz njegovih djela izvire snaga životnog optimizma, ljubav prema čovjeku i vjera u njega. Napisao je zapažene opere *U buri* (1939, prerađena 1952), *Frol Skobejev* (1950) i *Mati* (1957), dvije simfonije (1935. i 1943), klavirski koncert (1933), violinski koncert (1962), koncert za violončelo (1964), više orkestralnih suita načinjenih prema scenskoj muzici za razna kazališna djela, masovne pjesme, filmsku muziku. — Vladimir Jurovski (1915) autor je opere *Duma pro Opanasa* (1940), nekoliko baleta, oratorija *Podvig naroda* (1950), kantate *Pjesma o heroju* (1949), muzičkodramske poeme *Zoja*, za recitatora, soliste, zbor i orkestar (1952), simfonije u fis-molu, simfonije za gudače, klavirskog koncerta, dvaju gudačkih kvarteta. Već naslovi njegovih djela odaju koliko ga privlači društveno-politička tematika. — Jedan od istaknutih talenata suvremene sovjetske muzike svakako je Jurij Sviridov (1915). Pisao je instrumentalna djela (simfonija, 1940, *Muzika* za komorni orkestar, 1964, dva gudačka kvarteta, klavirski kvintet, klavirski trio, klavirska sonata), ali su za njegovu umjetnost karakterističnije vokalne kompozicije, prije svega vokalno-simfonijska poema *Uspomeni Sergeja Jesenjina* za sole, zbor i orkestar (1955), *Patetični oratorij* na stihove Majakovskog (1959), ciklusi solo-pjesama, među njima *Zemlja otaca*, za tenor i bas uz klavir (1950). Sviridov je i epik i lirik, on umije stvoriti dojmove monumentalnosti i intimne srdačnosti. Njegova umjetnost nije složena; prevladava u njoj prozračnost, sažetost. Velik rodoljub, Sviridov je u svojim opsežnim vokalnim radovima dao isječke iz ruske povijesti u njenim karakterističnim zbivanjima. Pisao je i muzičke komedije. — Nikolaj Pejko (1916) komponirao je baškirsku operu *Ajhilu* (1943), *Jesenski vjetrovi*, dvije simfonije, sinfonietu, suite (među njima veoma uspjelu *Moldavsku suitu*, 1950), klavirski koncert, gudački kvartet, klavirsku sonatu. — Kiril Molčanov (1922) autor je operâ (*Kameni cvijet*, 1950, *Zora*, 1954—1955, *Romeo i tama*, (1964), kantate-poeme *Pjesma o prijateljstvu* (1955), triju klavirskih koncerata (1945—1953) i drugih vokalnih djela. — German Galjinin (1922) piše pretežno instrumentalnu muziku (orkestralna *Epska poema* na ruske narodne napjeve, 1950, klavirski koncert, izv. 1955, suita za gudače, gudački kvartet, četiri klavirske sonate, 1939—1946). Vokalnom području pripadaju oratorij *Djevojka i smrt* (1950) i zborovi. — Instrumentalni je kompozitor i Revol Bunin (1924), učenik D. Šostakoviča (dvije simfonije, simfonijska poema *Kameni gost*, uvertira-fantazija, koncert za violu, dva gudačka kvarteta, sonata za violu i klavir, partite za klavir, opera *Maskarad*, 1944). — Tatjana Nikolajeva (1924), jedna od najdarovitijih među sovjetskim ženama-kompozitorima, istakla se kao izvrstan pijanist, dobitnik mnogih nagrada na natjecanjima u domovini i u inozemstvu. Bavi se ponajviše instrumentalnom muzikom (simfonija, 1955, klavirski koncert, klavirski kvintet, klavirska sonata, 24 koncertne etide za klavir, trio za flautu, violu i klavir). — Nikolaj Šahmatov (1925) autor je opere *Cigani* (1949), *Kantate o Volgi* (1951), uvertire, klavirskog kvinteta, većeg broja manjih instrumentalnih kompozicija i solo-pjesama. — Uz manje izuzetke (simfonija, klavirski koncert), Andrej Ešpaj (1925) piše većinom kraće instrumentalne kompozicije, obradbe narodnih napjeva. — Šaporinov učenik Evgenij Svetlanov (1928) komponira, poput mnogih mlađih sovjetskih muzičara, pretežno instrumentalna djela (simfonija, nekoliko simfonijskih pjesama, klavirski koncert, suita za gudače, gudački kvartet, četiri klavirske sonate, violinska sonata, sonata za violončelo). Od ostalih radova spomenimo kantatu *Rođena polja* (1949).

Tihon Hrenjikov

Od drugih kompozitora mlađe generacije neka budu spomenuti Andrej Petrov (1930; baleti, *Pionirska suita* i *Sportska suita* za orkestar, simfonijska pjesma *Roda i Lojko, Praznička uvertira*); Aleksej Nikolajev (1931; simfonija, 1960, klavirski kvintet, gudački kvartet, klavirska sonata, 12 preludija za klavir, balet *Zlatni ključić);* veoma daroviti Šaporinov učenik, pijanist Rodion Ščedrin (1932; opera *Ne samo ljubav*, balet *Konjić Grbonjić*, 1955, vokalno-simfonijska poema *Dvadeset osam*, 1953, simfonijska pjesma *Povijest o pravom čovjeku*, 1950, klavirski koncert, 1954, klavirski kvintet, dva gudačka kvarteta, 1951—1954, solo-pjesme i dr.); Andrej Volkonski (1933), učio je u Parizu klavir kod D. Lipattija a kompoziciju kod Nadie Boulanger (kantata *Rusija*, prema *Mrtvim dušama* N. Gogolja, 1952, koncert za orkestar, 1953, capriccio za orkestar, klavirski kvintet, gudački kvartet, klavirski trio, klavirska sonata).

Posebnu skupinu čine kompozitori koji gaje pretežno masovnu pjesmu, umjetničku vrstu koja se najprije i najviše razvila u Sovjetskom Savezu. Među njima su Anatolij Novikov (1896), zatim popularni i daroviti operetni kompozitor Izak Dunajevski (1900—1955), pa Matvej Blanter (1903), Vasilij Solovjev-Sjedoj (1907) i Valentin Makarov (1908—1952).

Svi ili gotovo svi kompozitori o kojima smo dosad govorili ruske su narodnosti. Moramo sada pri kraju ovog odsjeka o muzici u Sovjetskom Savezu spomenuti i najistaknutije muzičare drugih sovjetskih narodnosti, u prvom redu kompozitore Ukrajine, pa Gruzije, Armenije, Azerbejdžana i drugih republika.

Već u drugoj polovini prošlog stoljeća dala je Ukrajina jednoga od svojih najznatnijih kompozitora i folklorista. Bio je to Nikola Lisenko (1842—1912), autor opera *Crnomorci, Božić, Majska noć, Zima i proljeće, Taras Buljba* (1890, najuspjelija) *Sappho* i *Notturno* (1912), zatim dječjih opera, kantata, zborova, popjevaka i klavirskih kompozicija. Izdao je više svezaka ukrajinskih narodnih napjeva, koje je temeljito poznavao i proučavao, uspješno nastojeći da i svoje stvaranje prožme duhom ukrajinskog folklora. Narodnoj muzici u Ukrajini posvetio je i nekoliko značajnih rasprava.

Nakon toga istakao se u toku vremena veći broj drugih ukrajinskih kompozitora. Školovali su se dobrim dijelom u Kijevu, ali većina je svoj

studij kompozicije povezala uz moskovski konzervatorij. Najveći broj ukrajinskih kompozitora djeluje u Ukrajini. Nekoliko njih razvijalo je svoju djelatnost i izvan Ukrajinske Republike.

Među njima su Aleksandar Spendiarov (1871—1928), učenik Rimski-Korsakova. Od njegovih kompozicija iz prvog razdoblja stvaranja valja istaknuti *Koncertnu uvertiru, Krimske skice* za orkestar i simfonijsku sliku *Tri palme*. No postepeno Spendiarov ulaže svoje napore u izgrađivanje armenske muzičke kulture na različitim područjima. God. 1924. odlazi u Erevan, glavni grad Armenije, gdje kroz nekoliko godina, koliko mu je preostalo do smrti, radi na konzervatoriju kao nastavnik, dirigira simfonijskim koncertima i rukovodi muzičkom nakladom. U Erevanu nastaju njegove *Erevanske etide*, tu on produžava i gotovo završava armensku narodnu operu *Almast*, na kojoj je radio od 1916. To je djelo prvi put izvedeno 1930. Spendiarov se u njemu uspješno nadahnuo obilježjima narodne armenske muzike koja bitno pridonose dojmu jedinstva između muzičkog dijela i libreta, u kojemu se prikazuju događaji i likovi iz junačke prošlosti armenskog naroda.

Nestor današnjih kompozitora Ukrajine je Stanislav Ljudkevič (1879), sakupljač i izdavač ukrajinskih narodnih napjeva, teoretičar i organizator, velik rodoljub i borac za narodnu slobodu. God. 1913. završio je svoj monumentalni ciklus *Kavkaz*: četiri opsežne kantate za zbor i orkestar, napisane prema istoimenoj poemi klasika ukrajinske književnosti T. Ševčenka. Naprednost, borbenost, čvrsta volja i vjera u konačnu pobjedu narodne snage prožimaju to značajno djelo u kojemu ima mnogo istinski vrijednih stranica. Od ostalih djela ovoga umjetnika spomenimo simfonijsku pjesmu *Kamenjari*, u kojoj razrađuje melodijsku građu poznate revolucionarne pjesme »Dubinuška«, simfonijsku poemu-fantaziju *Vesnjanki*, simfonijsku pjesmu *Dnjepar*, *Prikarpatsku simfoniju*, sinfoniettu, koncert za violinu i klavir, klavirski koncert, klavirski trio i mnogo zbornih djela.

Velik ugled uživa daroviti Lev Revucki (1889), Glièreov učenik, također melograf i obrađivač ukrajinskih narodnih popjevaka. Revucki je baš na tom području dao velik, uzoran doprinos harmoniziranju i obrađivanju ukrajinskog muzičkog folklora. Studirao je melodiku i ritmiku i drugih sovjetskih republika. Ukrajinske teme javljaju se i u njegovim radovima, tako u značajnoj drugoj simfoniji (1926—1927). Revucki je vrstan pijanist; on je tom instrumentu posvećivao posebnu pažnju od prvih početaka svog stvaralaštva. Na tom području treba istaknuti vrijedan drugi klavirski koncert. Osobito cijene Revuckog kao kompozitora zbornih radova od kojih mnogi uživaju i izvan Ukrajine veliku popularnost.

U red najistaknutijih ukrajinskih kompozitora ide Boris Ljatošinski (1895), učenik Glièrea i nastavnik kompozicije na kijevskom konzervatoriju. On se također bavio obrađivanjem ukrajinskog folklora, a i stvaranjem na vokalnom području, na kojem je dao dugačak niz popjevaka, kantatu *Zapovit* (na popularni tekst Ševčenka) i *Svečanu kantatu*. Napisao je i dvije opere: *Zlatni obruč* (1929) i *Ščors* (1938, prerađena 1953). Obje prikazuju isječke iz vjekovne borbe ukrajinskog naroda za slobodu; u partituri jedne i druge bogato su iskorišteni izvorni ili preinačeni narodni napjevi. No Ljatošinski je pretežno instrumentalni kompozitor. Napisao je tri simfonije (1918—1950), klavirski koncert (*Slavenski*, 1953), uvertiru na četiri ukrajinske teme, suitu *Romeo i Julija*, simfonijske pjesme *Gražina* (1955) i *Poema sjedinjenja*, četiri gudačka kvarteta, suitu za gudački kvartet, dva klavirska trija, suitu za duhački kvartet, *Ukrajinski kvintet* za klavirski kvintet (jedno od njegovih najuspjelijih djela), violinsku sonatu, dvije klavirske sonate i više drugih klavirskih djela (*Odrazi, Balada,* suita). Ljatošinski je komponirao i scensku muziku i muziku za film. Mnogo je radio i na sređivanju i dotjerivanju djela drugih ukrajinskih kompozitora (Lisenka, Kosenka).

Glièreov je učenik i Aleksandar Davidenko (1899—1934). Njegovo je ime povezano uz utemeljenje tzv. Prokolla (to je skraćenica za Produktivni kolektiv studenata kompozitora moskovskog konzervatorija), udruženja svježih stvaralačkih snaga, koje je za svog razmjerno kratkog vijeka (1925—1929; te je godine Davidenko sa skupinom drugova stupio u APM) željelo suprotstaviti akademizmu i maglovitim apstrakcijama ekstremista realniju, konkretniju umjetnost, čvršće povezanu uz teme i likove iz sovjetskog života. U Prokollu, kojemu su između ostalih pripadali Čemberdži, Kovalj, Kabaljevski i Veprik, Davidenko je bio duša pokreta, njegov najrevniji i najgorljiviji propagator. Kompozicije ovog umjetnika gotovo sve pripadaju vokalnom području. To su uglavnom popijevke i komorne kompozicije, od kojih su neke zbog izrazitosti i velike vrijednosti ušle u stalan repertoar sovjetskih pjevačkih društava. Davidenko je napisao i operu *Godina 1919*. — Aleksandar Mosolov (1900) u početku sljedbenik ekstremnih strujanja (komponirao je npr. novinske oglase!), prišao je kasnije izražavanju koje je bilo znatno bliže realističkim principima. Komponirao je šest simfonija (1928—1950), više suita, dva klavirska koncerta, koncerte za violončelo, za harfu, četiri klavirske sonate i druga djela za klavir (*Nocturnes, Turkmenske noći*), dva gudačka kvarteta, klavirski trio, opere *Heroj* (1927), *Plotina* (1929), *Maskerad* (1940), *Signal* (1941), nekoliko oratorija, suitu *Kubanska stanica* za solista, recitatora, zbor i orkestar narodnih instrumenata (1952). Svoj najznatniji međunarodni uspjeh doživio je Mosolov orkestralnom kompozicijom *Ljevaonica* (1926), u kojoj je spretnom instrumentacijom dao svoj doživljaj »muzike strojeva«, služeći se naglašenim naturalističkim efektima. — Andrej Štogarenko (1902) pretežno je vokalni kompozitor, autor mnogih popjevaka i zborova. Među njegove instrumentalne kompozicije pripadaju klavirska djela, gudački kvartet, simfonijska pjesma *Pohod*, simfonijska pjesma *Djetinjstvo* (prema M. Gorkom) i *Simfonija-priča* (1947). Značajno mu je djelo simfonija-kantata *Ukrajino moja* (1942—1943). Pisao je scensku i filmsku muziku. — Pošto je napisao nekoliko opera u suradnji s drugim kompozitorima, Julij Mejtus (1903) postigao je velik uspjeh opernim djelom *Mlada garda* (1947, prerađena 1950), prema romanu A. Fadjejeva. Muzika ove opere jednostavna je, pristupačna, prožeta prizvucima ukrajinskog narodnog melosa. Najuspjelije su zborne scene i manji ansambli. *Mlada garda*, povijest o herojskim podvizima omladinaca, našla je put i do mnogih inozemnih pozornica. Mejtus je nakon ovog djela napisao i druge opere (*Zora nad Dvinom*, 1955, *Ukradena sreća*, 1963), kantatu *Kletva* (1941), *Turkmensku simfoniju* (1947), više orkestralnih suita i vokalnih radova. — Viktor Bijeli (1904) osobito je poznat i cijenjen po uspjelim masovnim pjesmama, ali je aktivan i na drugim područjima, tako na klavirskom (četiri sonate, fuge, *Lirska sonatina*) i komornom (violinska sonata). Uspjela je njegova revolucionarna kantata *Pohod gladi* (1931), a i zborna suita na čuvaške teme. Veliku je popularnost doživjela *Balada o kapetanu Gastellu*. Napisao je i *Slavensku suitu* za zbor a cappella, u kojoj tekst prikazuje borbu jugoslavenskih naroda s njemačkim fašistima.

U red ostalih istaknutijih suvremenih ukrajinskih kompozitora idu: Konstantin Danjkevič (1905; opere *Tragična noć*, 1935, *Bogdan Hmeljnicki*, 1951, dvije simfonije, orkestralna suita *Pedro*, uvertira, gudački kvartet, klavirska sonata, vokalna djela); Vladimir Nahabin (1910; baleti, muzičke komedije, dvije simfonije, orkestralne suite, simfonijske pjesme, klavirski koncert, solo-pjesme); Jurij Levitin (1912; opera *Monna-Marianna*, 1937—1939, oratorij *Ognji nad Volgom*, 1951, *Requiem uspomeni palih heroja*, 1946, više kantata, simfonija *Mladost*, 1948, sinfonietta, tri baletne suite, dva klavirska koncerta, koncert za klarinet, fagot i orkestar, sedam gudačkih kvarteta, 1940—1952, 24 preludija za klavir); Georgij

Majboroda (1913; opere *Milana*, 1955, i *Arsenal*, 1960, vokalno-simfonijska poema *Zaporošci*, 1955, dvije simfonije, 1940. i 1952, simfonijska pjesma *Lileja*, 1939, solo-pjesme, masovne pjesme); German Žukovski (1913; opere *Marina*, 1939, *Čast*, 1943, *Od svega srca*, 1951, *Prvo proljeće;* vokalno-simfonijska poema *Nek ti je slava, domovino moja*, klavirski koncert, violinski koncert, zborovi); Vadim Gomoljaka (1914; baleti *Zaporošci*, 1954, *Soročinski sajam*, 1955, *Crno zlato*, 1960; simfonija, 1952, simfonijska pjesma *Pismo s fronte*, orkestralna slika *U Moldaviji*, violinski koncert); Mihail Mejerovič (1920; tri orkestralne suite, *Ciganska rapsodija* za orkestar, uvertira, gudački kvartet, *Jakutska suita* za klarinet, violinu i klavir, dvije klavirske sonate); Jurij Vladimirov (1925; tri simfonije, 1945—1950, uvertira *Mlada garda*, klavirska sonata, tri violinske sonate, *Kantata o sjedinjenju*, balet *Živa priča*, 1952); Jurij Znatokov (1926; klavirski koncert, tri violinska koncerta, kantata *Riječ o 28*); Mark Kopitman (1929; kantata *Jutro naše domovine*, simfonija, gudački kvartet, violinska sonata, vokalne kompozicije); Valentin Silvestrov (1937); L. Kolodub.

U Sovjetskom Savezu snažno je napredovala muzička kultura u nacionalnim neruskim republikama. U njima je mnogo pažnje posvećeno podizanju srednjih i visokih muzičkih škola i utemeljivanju važnih reproduktivnih ustanova. U tom su — kako je očito i iz dosadašnjeg izlaganja — veliku pomoć pružali ruski kompozitori i pedagozi koji su godinama radili u pojedinim republikama na odgajanju stručnih kadrova. Danas u svakoj od tih republika djeluju domaće stvaralačke i reproduktivne snage. Budući da u svim neruskim sovjetskim republikama postoji bogato razvijena narodna muzička kultura s osebujnostima melodike, ritmike, instrumentarija, a i drugih folklornih područja razumljivo je što se kompozitori ponajviše oslanjaju na narodno stvaralaštvo i odrešito, često s mnogo uspjeha, zastupaju nacionalni smjer u muzici.

U Gruziji je prvu nacionalnu operu (*Daredžan Cbieri*, započeta 1896, izvedena 1926) napisao Meliton Balančivadze (1862—1937), autor vokalnih kompozicija. U tom je pravcu znatnu ulogu imao Tanjejevljev učenik Zaharij Paliašvili (1871—1933) svojim narodnim operama *Abesalom i Eteri* (1919), *Daisi* (1923) i *Latavra* (1928). Prva od njih uživala je neobičnu popularnost i dugo se izvodila (1955. izveli su je 500. put). Paliašvili je ostavio i drugih pretežno vokalnih kompozicija većeg i manjeg opsega. Dmitrij Arakišvili (1873—1953) napisao je opere *Priča o Šoti Rustaveli* (1910—1914, izv. 1919) i *Život-radost* (1927), tri simfonije, solo-pjesme i dr. Jona Tuskija (1901—1963) autor je opere *Domovina* (1939), violinskog koncerta, gudačkog kvarteta, scenske muzike za mnoga kazališna djela. Muzičkom kazalištu posvetio je nekoliko djela i Grigorij Kiladze (1902—1962; opere *Bahtrioni*, 1936, i *Lado Kechoveli*, 1941, balet *Sinatle*, 1947), autor i simfonijske muzike (dvije simfonije, suite). Darovit kompozitor i ugledan pedagog Šalva Mšvelidze (1904) piše kazališna djela (opera oratorij *Skazanje o Tarieli*, 1946, opera *Desnica velikog majstora*), veće vokalne kompozicije (oratorij *Karkasioni*, 1949), solo-pjesme i simfonijske radove (tri simfonije, 1943—1952, simfonijske pjesme *Mindija, Zviadauri, Mladić i pantera*, 1962). Cijenjen pedagog i jedan od najistaknutijih gruzijskih kompozitora je Andrej Balančivadze (1906), autor opera (*Mzija*, 1950), baleta (*Mzečabuki*, 1936, *Srce planina*, 1938, *Rubinove zvijezde*, 1950), dviju simfonija, triju klavirskih koncerata (treći, namijenjen omladini, napisan je za klavir i omladinski gudački orkestar), scenske muzike. Vano Muradeli (1908) pretežno je vokalni kompozitor iako se povremeno bavio i simfonijskom muzikom (dvije simfonije, 1938. i 1945). Dao je velik broj zbornih kompozicija, solo-pjesama, masovnih pjesama, veća zborna djela (*Put pobjede* za soliste, zbor i orkestar, 1954), operu *Oktobar* (1964); njegova opera *Veliko prijateljstvo* (1947) poslužila je kao povod oštrom, već više puta spomenutom napadaju Centralnog komiteta partije iz 1948. na idejna i estetska skretanja sovjetskih kompozitora. Aleksej Mačavariani (1913) polučio je velik uspjeh baletom *Otello*, posebno njegovim lirskim odlomcima. Napisao je, nadalje, operu *Mati i sin* (1945), oratorij *Dan moje domovine* (1954), simfoniju (1947), simfonijsku pjesmu *Mumli muhasa* (1939), *Prazničku uvertiru*, klavirski koncert (1941), uspjeli violinski koncert (1950) i dr. Ostali su istaknutiji gruzinski kompozitori Arčil Čimakadze (1919; kantata *Srce Kartli*, 1952, simfonijska pjesma *Devleti*, suita za duhački kvartet, solo-pjesme), Aleksandar Šaverzašvili (1919; opera *Marine*, 1955, balet *Elgudža*, 1943, kantata *Himna domovini*, simfonija, 1945, simfonijska pjesma *Kadžeti*, dva klavirska koncerta, klavirski kvintet, gudački kvartet, klavirski trio, violinska sonata), Revaz Lagidze (1921; muzička komedija *Drugovi*, simfonijska pjesma *Za domovinu*, 1949, *Poema* za violončelo i orkestar, mnogo scenske muzike), Otar Taktakišvili (1924; opera *Mindija*, *Kantata o sovjetskoj omladini*, dvije simfonije, 1949. i 1953, simfonijska pjesma *Samgori*, tri uvertire, klavirski koncert, koncert za violončelo, koncert za trublju, concertino za violinu i mali orkestar, klavirski trio, djela za klavir), daroviti Sulhan Cincadze (1925; opera *Zlatno runo*, 1953, balet *Demon*, simfonija, 1953, klavirski koncert na gruzinske narodne napjeve, 1954, prerađen u Fantaziju za klavir i orkestar, violinski koncert, 1946—1947, koncert za violončelo, 1946—1947, četiri gudačka kvarteta, 1947—1955 i dr.), Šota Milorava (1925; nekoliko muzičkih komedija, *Svečana uvertira*, simfonijska pjesma *Eliso*, solo-pjesme), Sulhan Nasidze (1927; klavirski koncert, koncert za violončelo, klavirski kvintet), Aleksandar Kvernadze (1928; klavirski koncert, simfonijska pjesma *Prema svjetlu*).

Muzička kultura Armenije počela se izgrađivati još u drugoj polovini prošlog stoljeća. Tada je predstavljaju Krištofor Kara-Murza (1854—1902), obrađivač narodnih napjeva, Makar Ekmalian (1855—1909), autor crkvene muzike i popjevaka, Nikogaios Tigranjan (1856—1951), marljiv i oduševljen melograf na područjima ne samo armenske već i iranske, turske i kurdske muzike. Mnogo je zasluga za proučavanje i propagiranje armenske muzike stekao Komitas Kervorkian (1869—1935), koji je na brojnim putovanjima kroz Evropu pisao i predavao o armenskoj muzičkoj umjetnosti, pobuđujući interes velikog broja evropskih muzikologa i folklorista. Taj vrlo značajan muzičar i učenjak, izvrstan zborovođa, nastavnik i kompozitor pretežno vokalnih djela, proživio je posljednjih šesnaest godina svoga života u duševnoj poremećenosti. Značajan lik bio je Armen Tigranjan (1879—1950), autor opera *Anuš* (1912), koja je ubrzo postala klasičnom armenskom operom, i *David-bek* (1950). Napisao je muziku za još nekoliko kazališnih djela, zatim više klavirskih kompozicija, popjevaka, zborova i masovnih pjesama. O najznatnijem kompozitoru što ga je Armenija do danas dala, Aramu Hačaturjanu, već je bilo govora. Ostali su značajniji predstavnici armenske muzike: Aro Stjepanjan (1897), autor pet opernih djela, među kojima je *Junakinja* (1950) i, osobito *Lusabacin* (1938), čiji sadržaj iznosi na pozornicu ustanak armenskih radnika iz 1920; komponirao je,

Aleksandar Arutjunjan

nadalje, tri simfonije (1943—1953), dva gudačka kvarteta, sonate za violinu, za violončelo, za klavir; Ruben Stjepanjan (1902; dvije simfonije, suita za gudački kvartet); daroviti Nikolaj Čemberdži (1903—1948), koji je proučavao folklor raznih sovjetskih narodnih republika i na njemu često gradio svoja djela. Ostavio je više orkestralnih djela (sinfonietta, violinski koncert, suite, simfonija-poema *Armenija*, *Ruska uvertira*), tri gudačka kvarteta, operu *Karlugas* (1942), uspjeli dječji balet *Son Dremovič* (1943); Leon Hodža-Ejnatov (1904—1954), plodan autor simfonije (1954), triju klavirskih koncerata (1946—1948), orkestralnih djela *Četrdeset prvi*, *Majski karneval*, *Mladost*, *Praznička uvertira*, više suita, *Koncertne suite* za violinu i orkestar, klavirskog trija, opera (*Šljur*, 1931, *Metež*, 1938, *Porodica*, 1940, *Namus* 1945), *Requiema na uspomenu V. I. Lenjina*, mnogo scenske muzike; veoma daroviti Aleksandar Arutjunjan (1920), u čija uspjela djela pripada monumentalna *Kantata o domovini* (1948), protkana epskim i lirskim elementima i prizvukom armenske narodne muzike, nadalje, nekoliko uvertira, orkestralna *Plesna suita*, klavirski koncert, koncert za trublju i orkestar, koncert za koloraturni sopran i orkestar, više kraćih instrumentalnih djela; napisao je i operu *Saiat nova* (1963); jedan od istaknutijih kompozitora svakako je i Arno Babadžanjan (1921), pijanist, pretežno instrumentalni kompozitor, autor neobično uspjelog, svježeg i inventivnog klavirskog trija (1952) i potresne *Herojske balade* za klavir i orkestar (1950), orkestralne *Poeme-rapsodije*, klavirskog i violinskog koncerta, koncerta za violončelo, dvaju gudačkih kvarteta, sonate i *Polifoničke sonate* za klavir; Eduard Mirzojan (1921; simfonija, simfonijske pjesme, *Praznička uvertira*, gudački kvartet, kantata *Sovjetska Armenija*, *Kantata o Lenjinu*); Eduard Abramjan (1923; dva klavirska koncerta, klavirska sonata); Džon Ter-Tatevosjan (1926; dvije simfonije, orkestralna *Lirska poema*, gudački kvartet); Edgar Oganesjan (1930; simfonija, orkestralna *Baletna suita*, klavirski kvintet, balet *Marmar*, 1955).

U Azerbajdžanu treba da bude na prvom mjestu spomenut Uzeir Gadžibekov (1885—1948), utemeljitelj azerbajdžanskog muzičkog kazališta. Napisao je prvu azerbajdžansku operu-igrokaz, popularnu *Lejli i Medžnun* (1908), zatim *Šejh Senan* (1909), *Rustan i Zohrab* (1910), *Šah Abbas* (1912), *Asli i Kerem* (1912), *Garun i Lejla* (neizv.) i monumentalnu herojsko-epsku operu *Ker-Ogli* (1938). Komponirao je, nadalje, široko poznatu muzičku komediju *Aršin mal-alan* (1913), izvedenu i na više inozemnih pozornica, nekoliko opereta, kantata, kompozicija za orkestar narodnih azerbajdžanskih instrumenata, zborova i solo-pjesama. On je i autor teoretskih priručnika i značajne rasprave *Osnove azerbajdžanske narodne muzike* (1945). Njegov je uži suvremenik Abdul Muslim Magomaev (1885—1937; opere *Šah Ismail*, 1919, i *Nergiz*, 1935, više simfonijskih rapsodija, solo-pjesme). Današnju azerbajdžansku muziku uspješno predstavljaju Ahmet Dževdet Gadžiev (1917; opera *Beten*, 1945, četiri simfonije, sinfonietta, više simfonijskih pjesama, gudački kvartet, 24 preludija za klavir), veoma nadareni Kara Karaev (1918; uspjeli baleti *Sedam ljepotica*, 1952, i *Tropoju groma*, kantate *Pjesma srdaca*, 1938, i *Pjesma sreće*, 1947, tri simfonije, 1944—1965. simfonijske gravire *Don Kihot*, 1960, *Azerbajdžanska suita* za orkestar, *Albanska rapsodija* za orkestar, *Poema radosti* za klavir i orkestar, dva gudačka kvarteta, 24 preludija i druge kompozicije za klavir), Sultan Gadžibekov (1919; balet *Gjulšen*, 1950, dvije simfonije, violinski koncert, gudački kvartet, klavirska sonata), Džangir Džangirov (1921; poema za soliste, zbor i orkestar *S te strane Araksa*, 1949, orkestralne suite, violinski koncert, suita za duhački kvartet i dr.), Fikret Amirov (1922), uz Karaeva najistaknutiji današnji azerbajdžanski kompozitor (opere *Ulduz*, 1948, i *Sevilj*, 1953, muzičke komedije, *Simfonijska pjesma*, 1941, *Simfonijski mugami*, 1948, orkestralna suita *Azerbajdžan*, *Azerbajdžanski capriccio* za orkestar, dvostruki koncert za violinu, klavir i orkestar, *Romantička sonata* za klavir, više drugih klavirskih kompozicija), Azer Rzaev (1930; uvertira, violinski koncert, gudački kvartet, klavirski trio, solo-pjesme).

Podizanju muzičke kulture u Uzbekistanu mnogo su pomogli iskusni ruski kompozitori Glière, Vasilenko, Uspenski i drugi. Postepeno su se javljale domaće stvaralačke snage, tako veoma nadareni Muhtar Ašrafi (1912). Sa svojim učiteljem Vasilenkom napisao je prvu uzbekistansku operu *Buran* (1939), u kojoj je prikazana borba uzbečkog naroda protiv ruskih vlastodržaca. S Vasilenkom je napisao i operu *Veliki kanal* (1941, više puta prerađena), posvećenu

izgradnji Ferganskog kanala. Sam je komponirao muzičku dramu *Ičkarida* (1933). Od ostalih djela spomenimo vrijednu *Herojsku simfoniju* (1942), više simfonijskih suita, kantate *Uzbekistan* (1947), *Pjesma o sreći*, *Pjesma o domovini*, solo-pjesme. Istaknutiji uzbekistanski kompozitori jesu i Dani Zakirov (1914; muzička drama *Neugasivi ognji*, 1953, simfonijska pjesma *Hamza*, dvije orkestralne suite, vokalna djela), Solomon Judakov (1916; muzička drama *Sin*, 1943, opera *Majsara*, kantata *Pobjeda*, koreografska simfonijska suita *Golub mira*, *Svečana uvertira*, klavirski trio), Sabir Babaev (1920; simfonijske suite, *Poema za* orkestar narodnih instrumenata, *Praznička uvertira*, vokalno-plesna suita *Bijelo zlato*), Ikram Akbarov (1921; balet *Mašta*, uvertira, simfonijska pjesma *Uspomeni pjesnika*, 1954, dvije orkestralne suite, klavirski koncert, klavirski kvintet, gudački kvartet, trio za violinu, klarinet i klavir, violinska sonata, kantata *Uzbekistan*).

U Kazahstanu mnoge je zasluge stekao Ukrajinac Evgenij Brusilovski (1905), autor prve kazačke opere *Kiz-Žibek* (1934), za kojom je napisao i više drugih (*Žalbir*, 1935, *El Targin*, 1937, *Naprijed gardo*, 1942, *Amangeldi* 1945, *Dudaraj*, 1953, i dr.). Autor je i većeg broja instrumentalnih djela (tri simfonije, klavirski koncert, dva gudačka kvarteta). Značajniji su predstavnici muzičke kulture u toj sovjetskoj republici Latif Hamidi (1906; opere *Abaj*, 1944, *Džambul i Ajkumis*, 1946, *Džambul*, 1952, gudački kvartet), Mukam Tulebaev (1913—1960; opere *Amangeldi*, u suradnji s E. Brusilovskim, 1945, *Biržan i Sara*, 1946, simfonijska pjesma *Kazahstan*, gudački kvartet, klavirski trio), Kudus Kužamjarov (1918; simfonijske pjesme *Rizvangul*, *Pjesma o slobodi*, violinska sonata), S. Muhamedžanov (oratorij *Glas vjekova*). U Kirgiziji se istakao Abdilas Maldibaev (1906; opere u suradnji s ruskim kompozitorima V. Vlasovom i V. Fereom, među njima prva kirgiska opera *Ajčurek*, 1939, kantate, više od 150 solo-pjesama), u Tadžikistanu Sergej Balasanjan (1902: opere *Ustanak Vose*, 1939, *Kovač Kova*, 1941, *Bahtir i Niso*, 1954, balet *Lejli i Medžnun*, 1947, orkestralne suite), u Moldaviji Evgenij Koka (1893—1954; balet *Cvijeće male Ide*, dvije simfonije, *Proljetna simfonija* za violinu i orkestar, dva gudačka kvarteta), Stepan Njaga (1900—1951; oratorij *Pjesma uskrsnuća*, 1951, kantata *Stefan Veliki*, dvije simfonije, violinski koncert, klavirski kvintet, gudački kvartet, klavirska i violinska sonata), Leonid Gurov (1910; dvije simfonije), Solomon Lobelj (1910; kantate, violinski koncert, dvije klavirske sonate), David Geršfeljd (1911; opera *Grozovan*, 1955, violinski koncert), Valerij Poljakov (1913; četiri simfonije, dva klavirska koncerta, violinski koncert), u Tatariji daroviti Nazib Žiganov (1911; više opera, među njima *Kačkin*, 1939, i *Džalil*, baleti, simfonija, simfonijske pjesme, gudački kvartet) i Farid Jarulin (1914—1943; balet *Šurale*, gudački kvartet, sonata za violončelo).

U baltičkim sovjetskim republikama Latviji, Litvi i Estoniji počela se muzička kultura nacionalnih obilježja razvijati već u XIX st. Nakon pripojenja Sovjetskom Savezu ona je još više uznapredovala.

U Latviji je najstariji predstavnik nacionalnog muzičkog smjera Andrejs Jurjans (1856—1922). On je dugo boravio u Ukrajini. Najznačajniji je latvijski kompozitor starije generacije Josef Wihtol (1863—1948), autor simfonije, uvertira, suita, komornih i klavirskih djela, solo-pjesama. Izdao je više zbirki obrađenih latvijskih narodnih napjeva. Do prvog svjetskog rata živio je u Rusiji. Alfred Kalniņš (1879—1951), orguljaš, komponirao je simfonijske pjesme (*Latvija*, *Moja domovina*) i druga instrumentalna djela. Napisao je prvu latvijsku narodnu operu (*Banjuta*, 1920) i velik broj solo-pjesama i zborova. Janis Mediņš (1890), komponirao je, među ostalim, simfoniju, simfonijsku pjesmu *Imanta*, koncert za violončelo, sonatu za orgulje i opere *Vatra i noć* (1921), *Bogovi i ljudi* (1922), *Spriditis* (1925). U obitelji Mediņš istaknuli su se i drugi kompozitori (Jazep, 1877—1947; Jakov, 1885: *Simfonija mladosti*, niz koncerata, komorna djela). Janis Ivanov (1906) najistaknutiji je latvijski simfoničar. Napisao je deset simfonija, među kojima je šesta, tzv. *Latgalska* (1949), jedna od najljepših. Autor je, nadalje, simfonijskih pjesama (*Duga*), koncerta za violončelo, koncerta za violinu, dvaju gudačkih kvarteta, klavirske sonate. Niels Grünfeld (1907) piše opere (*Ruta*, 1943, *Dajna*, 1949, *Ljubav je jača od smrti*, 1954—1955), kantate i druga vokalna

djela. Janis Kepitis (1908), pijanist, mnogo se bavi instrumentalnom muzikom, osobito onom koncertantnih obilježja (dvije simfonije, dva klavirska koncerta, koncert za violinu, za violončelo, za harfu, za rog), komornim područjem (klavirski kvartet, dva gudačka kvarteta, dva klavirska trija), a dosta piše i za svoj instrument (sonata, preludiji, suite, ciklusi). Njegova plodnost odrazila se i u području vokalne muzike (više od 200 solo-pjesama, kantate). Komponirao je i operu *Münchhausen-nova ženidba* (1942—1945). Od ostalih latvijskih kompozitora neka budu spomenuti Adolf Skulte (1909; balet *Sakta slobode*, 1950, kantata *Riga*, tri simfonije, orkestralne suite, gudački kvartet, klavirska sonata), Marger Zarin (1910; opera *K novoj obali*, 1955, oratorij *Valmerski junaci*, kantate, klavirski koncert), Edmund Goldsteins (1927), O. Gravitis (opera *Audrini*, 1964), A. Grinup (sedam simfonija), O. Barskov (baleti *Pan i Siringa* i *Ružno pače*), R. Grinblat (klavirski koncert).

Jedan od prvih značajnih kompozitora u Litvi bio je Mikalojus Čiurlionis (1875—1914), nadareni autor simfonijskih pjesama *U šumi* i *More*, i kantate *De profundis*. Juozas Gruodis (1884—1948) pisao je simfonijske kompozicije (suite, simfonijske pjesme *Ples života*, *Iz moje domovine*), komorna djela (gudački kvartet, violinska sonata), klavirske kompozicije (dvije sonate, 32 fuge), balet *Jurate i Kastitis* (1931—1932). Stasys Šimkus (1887) mnogo se bavio folklorom. Pisao je komorna i vokalna djela, a i opere (*Cigani*, *Iseljenik*). Juozas Tallat-Kelpša (1889—1949) obrađivao je litavske narodne napjeve i zapisivao ih. Na narodne melodije iz Litve napisao je i uvertiru (1945). Ostavio je više klavirskih djela, zborove, solo-pjesme i operu *Vilmante* (1938). Balis Dvarionas (1904), učenik konzervatorija u Leipzigu, autor je popularnog koncerta za violinu i orkestar (1948), a komponirao je i simfoniju (1947), *Koncertnu uvertiru*, kantatu *Pozdrav Moskvi*, *Zimsku suitu* za klavir i dr. Antanas Račjunas (1905), učenik pariške École Normale de Musique, cijenjen pedagog iz kompozicije, autor je opera (*Tri talismana*, 1936, *Na jantarskoj obali*, 1940, *Marite*, 1953), oratorija *Sovjetska Litva*, triju simfonija (1933—1951), dviju klavirskih sonata, vokalnih djela. U Litvi djeluje i više drugih kompozitora starije i mlađe generacije, među kojima su: Jonas Švjadas (1908; uvertira *Uskrsnuće*, orkestralna suita, koncert za pozadinu i klavir, *Litavski narodni plesovi* za klavir, koncert za narodni litavski instrument kankles uz pratnju orkestra narodnih instrumenata, etide za kankles), Stasis Vajnjunas (1909; *Poema* za orkestar, fantazija za dva klavira i orkestar, dva klavirska koncerta, 1946. i 1952, koncert za orgulje i orkestar, *Rapsodija* na litavske teme za violinu i orkestar, klavirski kvintet, klavirski trio, klavirska sonata), Julius Juzeljunas (1916; balet *Na obali mora*, 1953, dvije simfonije, koncert za tenor i orkestar, klavirska sonata), Edvardas Balsis (1919; balet *Egle*, simfonijske pjesme *Viljnjus* i *Vječni grad*, violinski koncert, gudački kvartet, klavirska sonata), Vitautas Klova (1926; opera *Pilenaj*, 1955, simfonijska pjesma *Jurate i Kastitis*, klavirski koncert, violinski koncert, gudački kvartet, klavirska sonata), Juozas Žilevičius.

Znatan je broj kompozitora aktivan i u Estoniji. Rudolf Tobias (1873—1918) pisao je oratorije (*Jonas*), kantate, orkestralna djela (uvertira *Julije Cezar*, klavirski koncert), klavirske kompozicije, solo-pjesme. Artur Kapp (1878—1952), učenik Rimski-Korsakova, najistaknutiji je estonski kompozitor starije generacije. Komponirao je pet simfonija (1924—1951), četiri orkestralne suite, dva koncerta za orgulje i orkestar, koncert za violončelo, koncert za rog, klarinet i orkestar, gudački sekstet, gudački kvintet, dvije sonate za orgulje, oratorij *Job*, kantate *Raj i Peri* i *K suncu*, uspjele popijevke. Mikhel Lüdig (1880), također đak Rimski-Korsakova, pisao je vokalna djela (kantate, brojne zborove) orkestralnu suitu *Lembit*, dvije uvertire-fantazije, *Baladu* za violončelo i orkestar. Pijanist i orguljaš Mart Saar (1882) komponirao je mnogo vokalne muzike (kantate, zborove, solo-pjesme). Instrumentalnom području pripadaju, među ostalim, simfonijske pjesme (*Pjuhajarv*), djela za orgulje (preludiji i fuge), dvije klavirske sonate i brojne druge klavirske kompozicije. Pijanist i muzički kritičar Artur Lemba (1885), pretežno instrumentalni kompozitor, napisao je nekoliko opera (*Sabina*, 1905, *Ljubav i smrt*, 1930, *Elga*, 1932), kantatu *Morska carica*, dvije simsonije (1909. i 1923), četiri klavirska koncerta, gudački sekstet, klavirski kvintet, gudački kvartet, dva klavirska trija, dvije violinske sonate. Heino Eller (1887) piše također ponajviše instrumentalna djela: orkestralna (dvije simfonije, više simfonijskih pjesama, violinski

koncert), komorna (četiri gudačka kvarteta, dvije violinske sonate), klavirska (tri sonate, brojne kraće kompozicije). Sin Artura Kappa Eugen Kapp (1908), veoma darovit, dao je opere (*Ognji osvete*, 1945, *Pjevač slobode*, 1950), balet *Kalevipoeg* (1948), kantatu *Narodna vlast* (1949), dvije simfonije (1942—1943. i 1954), orkestralne suite, gudački kvartet, klavirski trio, dvije violinske sonate, sonatu za violončelo. Njegov je vršnjak Gustav Ernesaks (1908; opere *Sveto jezero*, 1946, *Obala bure*, 1949, *Rukom o ruku*, 1955, *Ratno krštenje*, 1955, *Snuboci iz Mulgimaa*; kantata *Bojni rog*, velik broj zbornih kompozicija i drugih vokalnih djela). Među drugim predstavnicima suvremene estonske muzike neka budu spomenuti: Willem Kapp (1913—1964; opera *Lembitu*, dvije simfonije, klavirski trio, klavirska sonata, uspjele solo-pjesme), Boris Kirver (1917), Anatolij Garšnek (1918; simfonija, orkestralna suita *Partizani*, klavirski kvintet, klavirski trio), Leo Normet (1922), Eino Tamberg (1930; *Balet-simfonija*, oratorij *Za slobodu naroda*, klavirski trio), Adolf Vedro, Ewald Aaw (opera *Vikinzi*, 1928) i Eduard Tubin.

RUSKI KOMPOZITORI IZVAN RUSIJE

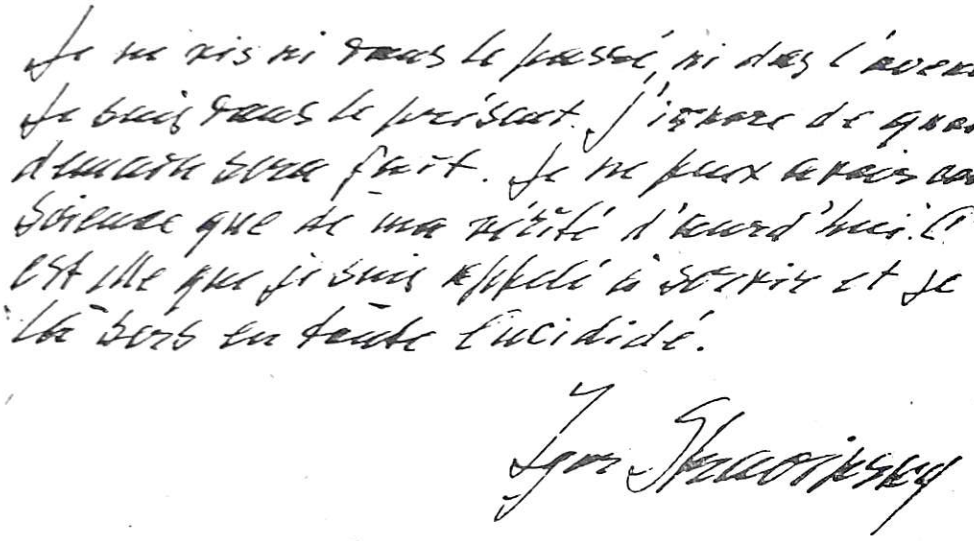
Znatan broj kompozitora ruskog podrijetla živi i djeluje izvan domovine. Većina je napustila Rusiju nakon oktobarske revolucije i nastanila se u drugim evropskim zemljama i u Sjedinjenim Državama. O nekim smo već govorili, tako o Rahmanjinovu, Medtneru, Grečanjinovu, Nikolaju Čerepnjinu. Skupini koja nas ovdje zanima pripadaju Stravinski, Saminski, Obuhov, Nabokov, Aleksandar Čerepnjin, Lopatnikov, Markevič i još neki.

Najznačajniji od navedenih umjetnika je Igor Stravinski (1882), nesumnjivo jedan od najvećih kompozitora što ih je dalo dvadeseto stoljeće.

Već više od pedeset godina dominira lik Stravinskog u muzičkoj kulturi našega vremena, kojoj je u mnogo čemu upravo njegovo stvaranje udarilo osebujan pečat. Njegova su djela od praizvedbe *Žar-ptice* (1910) do danas neprekidno stajala u središtu pažnje i zanimanja međunarodne muzičke javnosti. Obnavljajući svoje stvaralaštvo na obnavljanju svoga umjetničkog temperamenta, koji ga je kroz različite evolutivne faze vodio k veoma različitu i raznovrsnu rješavanju umjetničkih zadataka, Stravinski je uz to izvršio golem utjecaj na mlađu generaciju muzičara u Evropi i Americi.

Počeo je kao nastavljač tradicije ruske muzičke klasike, približio se zatim impresionizmu, a nakon toga je s *Petruškom* dao revolucionarnu partituru koja je neizmjerno obogatila sredstva muzičkog izraza. *Posvećenje proljeća* odvelo ga je još smjelijim zahvatom k oporosti, »barbarstvu« i divljem iživljavanju ritmičke opojnosti. Uslijedili su tada jedinstveni pokušaji u kazalištu i na koncertnom podijumu s djelima *Lija*, *Svadba*, *Priča o vojniku*; u toj fazi Stravinski je dao i jazzu svoj obol. Ali tada nastupa u njegovu stvaranju krupan preokret. On postaje zastupnik tzv. neoklasičkog pravca; ustajući protiv iskorištavanja folklora, protiv programnosti, protiv svih obilježja romantike i naglašene osjećajnosti, odričući muzici mogućnost da bude išta drugo osim »čiste« muzike, Stravinski je u sredini dvadesetih godina stao na čelo tzv. muzičkog objektivizma. Obraća se majstorima daleke prošlosti i nalazi uzore prvenstveno u baroku, u J. S. Bacha. U brojnim instrumentalnim i scenskim djelima, koja je otada napisao, ne napušta tekovine suvremene muzičke tehnike, ali njegovi su ciljevi u jednostavnosti i jasnoći strukture, u ekonomiji sredstava, u izbjegavanju naglašene emotivnosti, u linearnosti konstrukcije. U posljednjem deceniju prihvatio je načela dodekafoničke i serijelne muzike. No on ne piše samo muziku već i o muzici,

uglavnom o svojoj muzici. Njegova autobiografija, objavljena u Parizu 1935. u dva sveska pod naslovom *Chroniques de ma vie*, a i predavanja što ih je održao na sveučilištu Harvard u Sjedinjenim Državama i objelodanio u knjizi *Poétique musicale* (Pariz, 1942, pregl. izd. 1952), dragocjeni su izvori za upoznavanje njegova života, postajanja mnogih njegovih djela i, u prvom redu, njegova gledanja na ciljeve muzičke umjetnosti i na način kako da se oni ostvare.



Rukopis I. Stravinskog (*Kronika mog života*, završni odlomak)

Već iz tih nekoliko redaka može se naslutiti jedna značajna činjenica. Svojim izuzetnim sposobnostima i položajem Stravinski je dao veoma krupan prilog oblikovanju muzike našega vremena; njegovo je ime s njom tako čvrsto povezano, tako su se pojedine njezine etape usjekle u njegovo stvaralaštvo, koje ih je dalje razvilo i produbilo, da se može ustvrditi kako se u djelima toga umjetnika odražava razvoj čitave evropske muzike dvadesetog stoljeća.

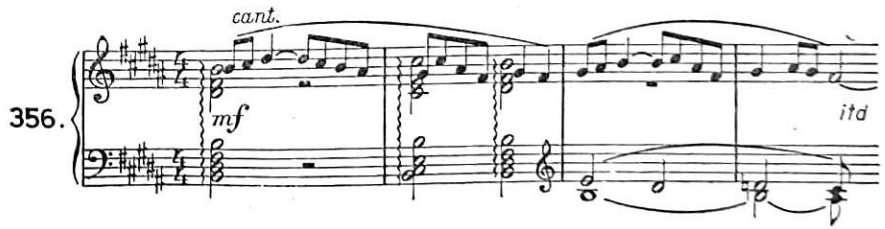
Stvaranje Stravinskog izazivalo je nejednaka reagiranja postajući u podjednakoj mjeri objektom fanatičnog uzdizanja i veličanja, pa i oštrog, zajedljivog i grubog napadanja. Često se događalo da dojučerašnji pristaše nisu više mogli Stravinskoga slijediti, jer se nisu mogli preobražavati poput njega i mijenjati svoje estetske ideale. Istina je da je Stravinski u svom »neoklasičkom« razdoblju, pa i kasnije, u dodekafoničko-serijelnom, mnoge svoje štovaoce više puta razočarao, i ne bez razloga. Oni su mu s pravom predbacivali hladnoću, apstraktnost, povremeno upadanje u konstruktivistički formalizam, isticanje intelektualnog, spekulativnog, na štetu osjećajnog, emotivnog. To su prigovori od kojih je pojedina djela Stravinskoga iz tih razdoblja teško obraniti. Ali i bez obzira na to što je i u njima dao svjedočanstva visokog majstorstva, golemog znanja i svestranosti u traganju za novim problemima stvaralaštva i za njihovim rješavanjem, na takvim djelima nije ni potrebno stvarati temeljitiji sud o značenju umjetnosti Stravinskoga.

Taj se sud mora osnivati na drugim umjetnikovim radovima kapitalne i trajne vrijednosti, bez kojih bi se izgled i razvoj suvremene evropske muzike teško mogao zamisliti.

Igor Stravinski, sin znamenitog opernog pjevača Fedora Stravinskog, veoma uglednog člana petrogradske opere, učio je kompoziciju i instrumentaciju 1903—1908. kod Rimski-Korsakova. Kad mu je Sergej Djagiljev, umjetnički rukovodilac vlastitog baletnog ansambla, u kojemu su blistala imena Pavlove, Karsavine, Nižinskog i Fokina, čovjek veoma profinjena ukusa i jedan od najzaslužnijih među onima koji su ostvarili preporod evropskog baleta u našem stoljeću, predložio da napiše muziku za balet *Žar-ptica*, Stravinski je prijedlog prihvatio. Praizvedbom toga djela u Parizu 1910. započela je slava Stravinskog. Ali od te godine započinje i njegov boravak u inozemstvu. Do 1920. Stravinski živi u Švicarskoj. Od 1920. do 1939. boravi u Francuskoj. Te godine seli u Sjedinjene Države, gdje se 1945. nastanjuje u Kaliforniji nedaleko od Hollywooda. Čitavo to vrijeme Stravinski se nije bavio samo kompozicijom; postepeno je razvio i intenzivnu djelatnost kao dirigent i pijanist, propagirajući vlastita djela.

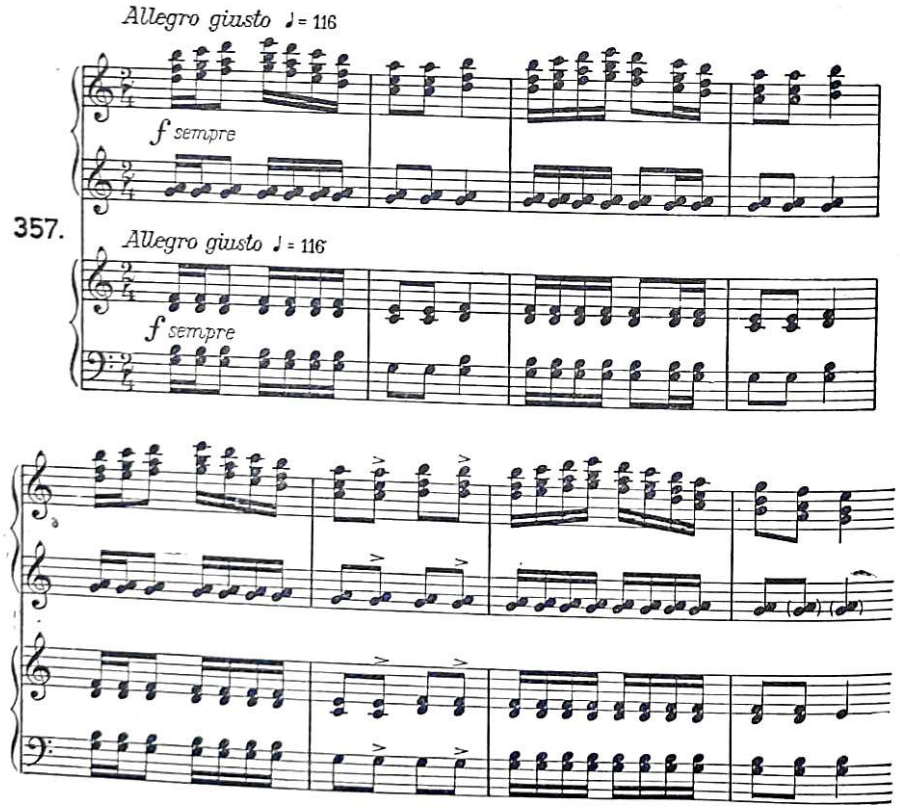
Nastojeći da u obilno stvaranje Stravinskog unesu preglednost, njegovi su biografi smatrali da se u njegovoj djelatnosti može uočiti nekoliko stvaralačkih razdoblja. Ni broj takvih razdoblja ni njihove vremenske granice ne podudaraju se u pojedinih pisaca. Nama se, međutim, čini da je stvaralaštvo Stravinskoga nalik na golem lûk koji je umjetnika vodio od revolucionarnog obnavljanja ruskih muzičkih tradicija u okviru nacionalnog pravca do sve užeg dodira s kozmopolitskim elementima zapadnoevropske muzike, do potpuna njihova preuzimanja i daljeg izgrađivanja. Ako tako gledamo na stvaranje Stravinskog, onda se sama po sebi nameće podjela na dva razdoblja. U prvom dominira u Stravinskom Rus, a u drugom Evropejac. Granice se tim razdobljima ne mogu oštro postaviti, jer je prijelaz iz jednoga u drugo postepen i vijugav. U sredini dvadesetih godina značajke su novog jezika i stila svakako definitivne.

Nakon mladenačkih kompozicija Stravinski piše tri baleta: *Žar-ptica*, *Petruška* i *Posvećenje proljeća*, koji nesumnjivo idu u red ne samo njegovih najpoznatijih već i najvrednijih djela. *Žar-ptica* temelji se na jednoj ruskoj legendi punoj magičnih fantastičnih elemenata. Ostajući uglavnom u okviru koloritnog orkestra, svoga učitelja Rimski-Korsakova, Stravinski je za taj balet napisao svježu muziku; u njoj ima ličnih crta i u harmoniji, koja se ponekad prelijeva u impresionističkim bojama, i u pastoznoj melodici, čas lirski mekanoj čas istočnjački čulnoj, i u ritmici, koja u Kaščejevu plesu smjelo obogaćuje tradicionalnu ritmičku okosnicu. Blizina folklora gotovo je posvuda očita; dovoljan je ovaj primjer:



God. 1911. izveo je u Djagiljev sa svojim baletnim ansamblom prvi put Petrušku, također u Parizu. Tim svojim djelom učinio je 28-godišnji Stravinski golem korak naprijed, davši jednu od najboljih svojih partitura. U četiri slike iznosi se prilično jednostavna radnja: stari čarobnjak vlasnik je lutaka Petruške, Arapina i Plesačice, koje oživljuje i pokazuje na sajmu. Lutke poprimaju ljudska obilježja. Petruška je zaljubljen u Plesačicu, ali ona ne voli njega, već Arapina. To izaziva u Petruške bjesnilo i ljubomornost, koja najzad Arapina toliko raspaljuje da Petrušku ubija na sajmištu naočigled zapanjene svjetine. Stari čarobnjak tada brzo pretvara Petrušku u lutku ispunjenu slamom i tako umiruje mnoštvo. Ali duh Petruške pojavljuje se na krovu malene čarobnjakove pozornice, prijeti starcu i ruga mu se. U tu radnju — protkanu groteskním i fantastičnim elementima, koji samo povremeno i mjestimično prikrivaju duboko ljudsku, tragično pesimističku suštinu Petruške, čovjeka-automata, iskorištenog, prezrenog i bespravnog — Stravinski je unio neobično bogatstvo muzike, koja novim, smjelim sredstvima stvara ugođaje i raspoloženja podjednako uspjela i kontrastna. Muzika tog baleta snažno oživljuje šarenilo i vrevu pokladnog sajma, obojeno talasanje narodnog veselja, neobuzdanost želja i pokreta. Čas burleskna, čas naturalistički živopisna, ta se muzika u prizorima na sajmu (prva i četvrta slika) iživljuje u vrtoglavosti i suprotnosti plesnih ritmova, od kojih se jedan od najzanimljivijih, najneposrednijih, javlja u čuvenom »ruskom plesu« lutaka:

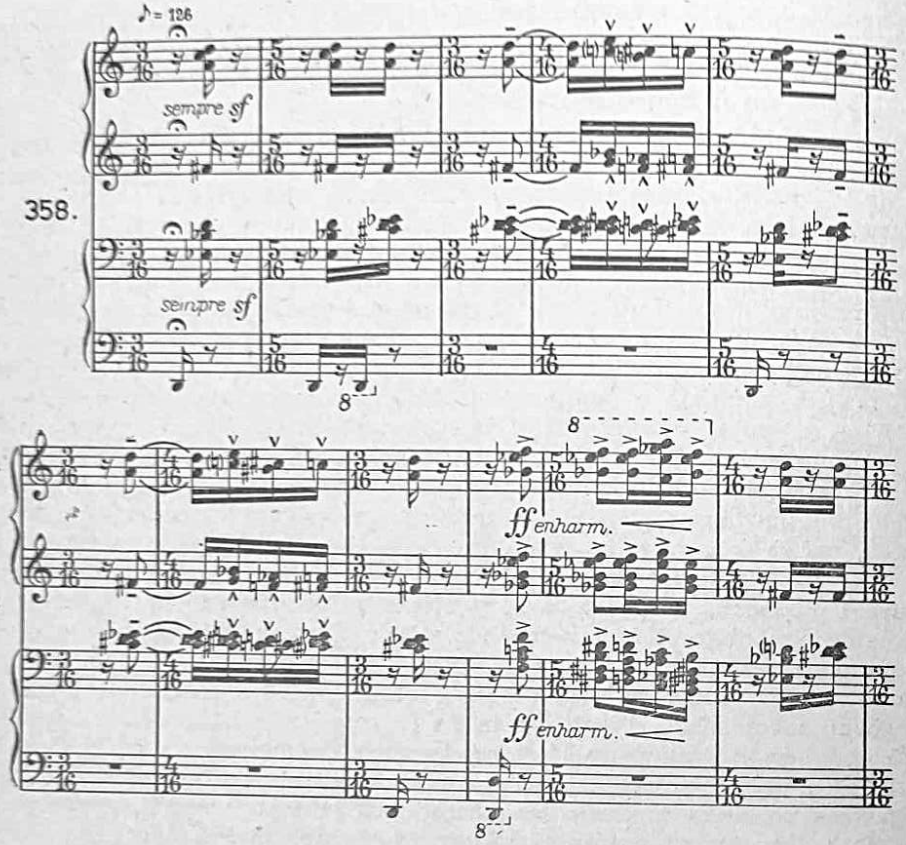
357.



Želimo li upozoriti na nove elemente kojima je mladi Stravinski obogatio ondašnju kompozicijsku tehniku, moramo istaknuti smiono i rano uvođenje politonalnosti (osobito osebujno stapanje tonaliteta Fis-dura i C-dura, koje djeluje gotovo lajtmotivski), sasvim novu primjenu ritmičkih shema koje razbijaju takt i prebacivanjem, premještanjem akcenata a i mijenjanjem mjere ostvaruju novu poliritmiju i u vodoravnom i u okomitom smjeru, zatim virtuosku, ingenioznu instrumentaciju, jedinstvenu u dotadašnjem razvoju baleta.

Djagiljevljev ansambl izveo je 1913. u Parizu i treći balet Stravinskog, *Posvećenje proljeća (Le Sacre du Printemps,* s podnaslovom Koreografski prizori iz poganske Rusije). Dok je prijem *Žar-ptice* i *Petruške* već u početku bio veoma povoljan, praizvedba ovog baleta pretvorila se u jedan od najtežih, najbučnijih skandala u povijesti kazališta, o kojemu sam Stravinski iscrpno referira u svojoj autobiografiji. Uzroci neočekivanog reagiranja publike u stvari su razumljivi i s obzirom na sadržajnu stranu radnje i na muzički dio. Kolorit, šarenilo, bizarnost Petruške ustupili su ovdje mjesto sasvim drukčijim ugođajima. *Posvećenje proljeća* ne zbiva se među stanovnicima grada, već u srcu prirode, usred ljudi, čiji je primitivizam neobično čvrsto povezan uz mitske tradicije. U *Posvećenju proljeća* slavi se obnova zemljine snage i plodnosti, veliča se život u njegovoj besmrtnosti. Ali ne bez trajno aktualne simbolike: života nema bez smrti; da bi nov život nastao, jedan drugi mora nestati, a i taj novi dolazi na svijet u mukama i bolnim trzajima. Otuda duboko značenje »Izabranice«, žrtve koju treba prinijeti proljeću i njegovoj novoj snazi. Shvatljivo je da je takvo scensko zbivanje, u suštini više obred nego drama, tražilo i sasvim drukčiju muziku od one u *Petruški.* Stravinski je golemom moći uživljavanja takvu muziku i dao, ali ona je u času svog postanka prelazila mogućnosti prihvaćanja i razumijevanja većine slušalaca. Ono što su zlobnici i konzervativci, bespomoćni pred ovim djelom, duhovito ali neistinito nazvali Massacre (umjesto Sacre) du Printemps, odnosilo se na muziku jedinstvena djelovanja; muziku koja je, duboko prožeta arhaičnošću (karakteristična je česta primjena pentatonike i starih tonaliteta), živjela u neobičnoj vitalnosti ritmike, kolebljive, nestalne, složene, stihijske u »barbarskoj« surovosti disonance i politonalnih harmonija, u oštrim sukobima zvukovnih kompleksa, u kojima je bol rađanja i stvaranja, ulijevanja života i njegova gašenja nalazila svoju trajnu simboliku. Združivanje smjelih, neobičnih harmonija s premještanjem ritmičkih akcenata i preobražavanjem takta ili s horizontalnom poliritmikom kakvu donosi primjer 358, djelovalo je 1913. doista revolucionarno, a na mnoge i kao drskost. Ali već tada je onima koji su mogli slijediti Stravinskog bilo jasno da *Posvećenje proljeća* predstavlja jedan od ugaonih kamena u zgradi suvremene muzike.

U druga djela iz ovog prvog razdoblja pripada opera *Slavuj* (*Le Rossignol,* prema Andersenu, 1908—1914), simfonijska pjesma *Slavujev pjev* (*Le Chant du Rossignol,* 1917, izv. i kao balet), napisana na osnovi muzičke građe iz 2. i 3. čina opere *Slavuj,* jednočina komična opera *Mavra* (1922, prema Puškinu), dječja klavirska zbirka *Pet prstiju* (1921), *Rag-Time* za jedanaest instrumenata (1918), u kojemu su kao i u klavirskoj *Piano-Rag-Music* (1919) očiti utjecaji jazza, concertino za gudački kvartet (1920) i simfonije za duhačke instrumente (1921; nova verzija 1947).

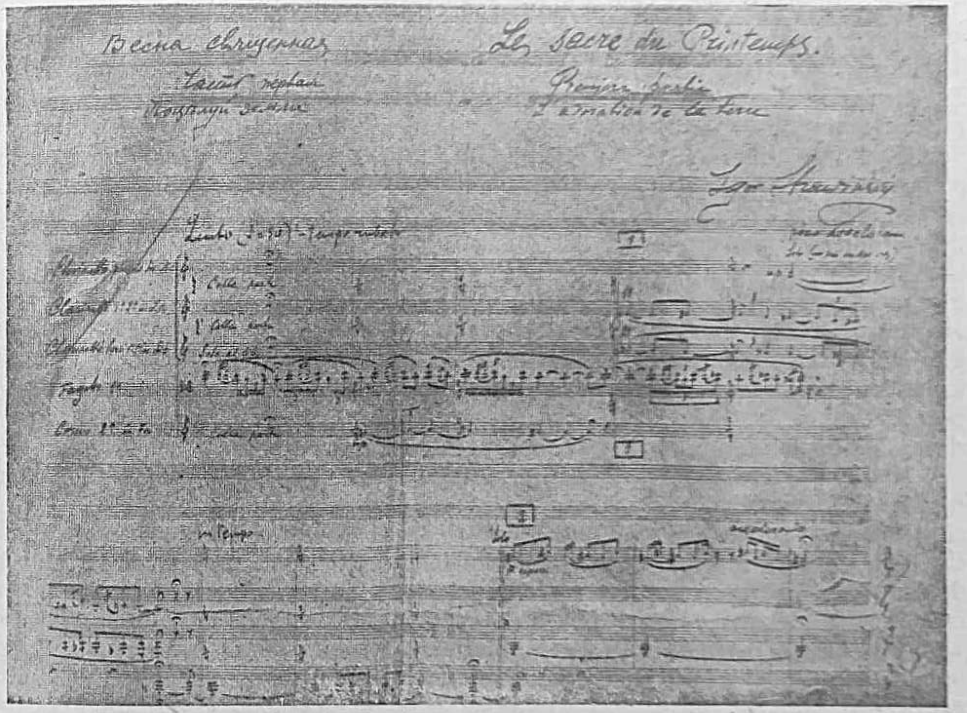


Jedna je od najzanimljivijih kompozicija Stravinskog iz tog doba *Svadba* (*Les Noces*, 1914—1917; instrumentacija je bila dovršena tek 1923), osebujna vrst kantate, u kojoj podnaslov »ruske koreografske scene s pjevanjem i muzikom« očito upućuje na pozornicu; *Svadba* je doista bila prikazana i kao balet (na praizvedbi interpretirao ju je Djagiljevljev ansambl), ali se mnogo češće izvodi u koncertnoj dvorani. To djelo, napisano za prilično neobičan sastav — pjevače soliste, zbor, četiri klavira i niz udaraljki — donosi nekoliko karakterističnih slika iz svadbenih običaja ruskog sela. *Svadba* je više obred nego radnja, pa se već po tome povezuje uz *Posvećenje proljeća*, na koje podsjeća ne samo arhaičnošću ugođaja i samostalnošću ritma već i izvjesnom melanholično-pesimističkom crtom, koja se provlači kroz djelo unatoč optimističnosti i radosti obreda kojemu je posvećeno; *Svadba* je u stvari i meditacija o prolaznosti, o nestajanju mladosti, o nepovratnosti bitnih životnih pojava u udesu pojedinca. Što se tiče melodike u ovoj kompoziciji, ona je arhaički-ostinatnog tipa i bliska ruskom folkloru; zbor je tretiran katkad u unisonu, ponekad heterofono, a više puta u apartnoj polifoniji svjesno primitivističkih obilježja. Instrumentalni sastav iskorištava često i skupinu klavira kao udaraljke.

Svojevrstan je pokušaj i *Lija* (*Le Renard*, 1916—1917), napisana za mali orkestar (18 instrumenata, među kojima cimbal igra važnu ulogu), dva tenora i dva basa. Pjevači su smješteni u orkestru, na pozornici nastupaju plesači

(Pijetao, Lisica, Mačka i Jarac), koji mimičkom igrom prikazuju kako je Lisica dva puta prevarila Pijevca, kojega od njezine lakomosti čuvaju Mačka i Jarac. Dok se ta jednostavna radnja odigrava, orkestar i pjevači izvode potpuno samostalan muzički dio s mnogo burlesknih efekata. Riječ je ovdje u stvari, o paralelizmu vidljive akcije i muzike; dodirne tačke među njima pružaju jedino podesna ritmička čvorišta, koja plesačima služe kao oslonci.

Ograničenosti što su ih nametale ratne prilike izazvale su u Stravinskom zamisao da napiše kazališno djelo za malen broj izvodilaca koji bi kolima lako mogli putovati od mjesta do mjesta i nastupati na improviziranim pozornicama. Nastala je tako *Priča o vojniku* (*Histoire du soldat*, 1918), na tekst C. F. Ramuza, istaknutog švicarskog književnika i kompozitorova



Rukopis I. Stravinskog

suradnika u mnogim prigodama (Ramuz je o Stravinskom ostavio i izvrsnih zapisa i uspomena). Na pozornici su svega tri osobe, a na dva podijuma uz pozornicu stoje s jedne strane recitator a s druge instrumentalni sastav: klarinet, fagot, cornet à pistons, pozauna, violina, kontrabas i udaraljke. U skladu s radnjom violina postaje donekle i sama protagonistom. *Priča o vojniku* izgrađena je na jednoj ruskoj legendi: neki vojnik dolazi iz rata kući na dopust; putem susreće đavla koji mu nudi magičnu knjigu u zamjenu za njegovu violinu. Knjiga ima svojstvo da odgovara na svako pitanje. Vojnik pristaje, postaje bogat, ženi se kraljevom kćeri, koju na kraju izgubi kao i dušu, jer ga vrag odvlači sa sobom upravo onda kad se mučen nostalgijom vraća svojoj kući da vidi majku. Muzika Stravinskog u tom djelu gotovo i

nema više veze s glavnim obilježjima njegova prvog stvaralačkog razdoblja. Ograničena na nekoliko zatvorenih tačaka (tako da bi je bilo ispravnije nazvati scenskom muzikom za *Priču o vojniku*), koje su dobrim dijelom ušle u istoimenu orkestralnu suitu, ta je muzika stilski ponešto heterogena: uz bjelodane elemente jazza (tango, ragtime), valcera, passodoblea javljaju se aluzije na J. S. Bacha, na protestantski koral.

Spomenimo na kraju još jedno scensko djelo iz tog razdoblja: balet *Pulcinella* (1919), u kojemu je Stravinski ukusno upotrijebio brojne odlomke iz Pergolesijevih instrumentalnih kompozicija, obogativši ih harmonijski i instrumentacijski u granicama njihova stilskog okvira. Zagledanje u muzičku prošlost Zapadne Evrope ostat će za Stravinskog karakteristično, jer će na njemu u mnogo čemu izgraditi svoj neoklasicizam.

Značajke drugoga stvaralačkog razdoblja u djelatnosti Stravinskog već smo prije prikazali. U njemu se završava prijelaz od »dionizijskog k apolinijskom«, od arhaičkog primitivizma folklora ka klasici baroka i antike, od neobuzdanosti boje i ritma k ekonomiji i prozračnosti, k isticanju intelekta, koji nadzire održanje poretka među tonovima i formalnim elementima.

Prvi izraziti uzorci nove estetike Stravinskog jesu oktet za duhačke instrumente (1922—1923), koncert za klavir, duhački orkestar, kontrabas i timpane (1923—1924) i sonata za klavir (1924). Ovo posljednje djelo posebno je interesantno. Sam autor veli da nije imao pred očima oblik sonate kakav se iskristalizirao potkraj XVIII st., već je u prvom redu pomišljao na etimologiju izraza »sonata«, koji potječe od »sonare« i suprotstavlja se izrazima »cantare« i »cantata«. Stravinski se u toj kompoziciji nalazi u neposrednoj blizini baroka i J. S. Bacha. O tome svjedoče ne samo struktura tonske građe, koja je prožeta baroknom antisentimentalnom dekorativnošću, već i druge pojedinosti: nedostatak postepenih dinamičkih prijelaza i naglo odmjenjivanje dinamičkih ploha, a i odsutnost oznaka za pedaliziranje.

Neoklasicizam Stravinskog nije se iživljavao samo u njegovim neobaroknim nastojanjima već je, zagledajući znatno dublje u prošlost, otkrivao i klasiku antike. *Kralj Edip* (*Oedipus Rex*, 1927), komponiran na latinski prijevod Cocteauove adaptacije čuvene Sofoklove tragedije, predstavlja nov, individualni kompozitorov doprinos problematici suvremene opere, u koju uvodi statički, oratorijski princip: glumci-pjevači nose maske; oni miču samo glavom i rukama, inače su nepokretni i djeluju gotovo poput kipova. Ta činjenica, kojom su autori htjeli podvući suzdržanost čuvstava ali i naglasiti kako zapravo donose na pozornicu isječak iz pradavne, gotovo skamenjene historije kulture čovječanstva, duboko prožete mitskim predajama, objašnjava zašto je *Kralja Edipa* razmjerno lako izvesti i u koncertnoj dvorani i zašto su ga autori opravdano nazvali operom-oratorijem. Muzika *Kralja Edipa* živi u arhaizmima, ali i u eklektičkim elementima vrlo različita izvora (poneke kolorature i recitativni odlomci podsjećaju na talijansko muzičko kazalište XVIII st.); ona djeluje ponešto hladno, izuzevši u nastupima zbora, kojemu pripada značajna uloga, kakvu je imao i u starogrčkoj tragediji: on je tumač radnje, a i zbivanja u unutrašnjosti protagonista. Zbor izlaže neumoljivost sudbine kojoj nitko ne može izbjeći (moć i prisutnost sudbine odražava se u upornim, muklim, prijetećim oktavnim udarcima klavira i udaraljki), a neumitnost u odnosima čovjeka i sudbine poprima ovdje na poseban način simboličku vrijednost; u njoj se može ponovo zamijetiti pesimistička crta u gledanju Stravinskog na životnu problematiku, njegovo isticanje prolaznosti i bespomoćnosti pojedinca pred žrvnjem života i prilika.

Mnogo je svjetliji, vedriji, balet *Apolon-vođa muza* (*Apollon-Musagète*, 1928), u kojemu se bez razrađenog sadržaja nižu prizori Apolonova rođenja i njegova združivanja s Kaliopom, Polihimnijom i Terpsihorom, koje obdaruje umjetnostima i vodi na Parnas. U muzici pisanoj za gudački orkestar prevladava dijatonika i klasicistička suzdržanost.

Prizor iz baleta *Petruška* I. Stravinskog

U drugom stvaralačkom razdoblju Stravinski piše razmjerno manje izrazito kazališna djela, a više instrumentalnu muziku. Na području baleta kojemu je, makar u nejednakim razmacima, ostao vjeran za čitavoga svog stvaranja, napisao je, nadalje, *Vilin poljubac* (*Le baiser de la Fée*, 1928), u kojemu je iskoristio neke kompozicije Čajkovskog, zatim *Igru karata* (*Jeu de Cartes*, 1936), s peripetijama jedne partije pokera u kojoj zlobni »joker« zamrsuje tok igre, pa još jedan svoj doživljaj antičkog mita, *Orfeja* (1947), koji od firentinske Camerate do danas nije prestao privlačiti zanimanje kompozitora i libretista, i, najzad, *Agon*, igru za dvanaest plesača (1957). Na granici kazališta i koncertnog podija nalazi se melodram *Perséphone* (1934, tekst A. Gidea), koji sadrži neke od najljepših stranica Stravinskog iz zrelih godina njegova stvaranja.

Stravinski je napisao malo opernih djela. Gotovo četvrt stoljeća nakon *Kralja Edipa* pristupio je ponovo problematici te kazališne forme, davši u operi *Život razvratnika* (*The Rake's Progress*, 1951), svoje prvo cjelovečernje scensko djelo. U tom je smislu ovaj rad osvježenje u njegovu stvaranju, ali i izvjesno iznenađenje za mnoge koji su iz pera Stravinskog očekivali drukčiji tonski tumač ovoj bizarnoj radnji nastaloj prema istoimenoj seriji slika znamenitog engleskog slikara Williama Hogartha (1697—1764). Stravinski nije nikada skrivao antipatiju za Wagnera i njegovu opernu koncepciju, no iako opera nije stajala u središtu njegova umjetničkog interesa, on je ozbiljno razmišljao o tom kako da joj ukaže drukčije putove od Wagnera. Jedan je

put pokazao u *Kralju Edipu*, približavajući operu oratoriju. Struktura opere *Život razvratnika* nema, međutim, ni takvih osobina. Vjerojatno u želji da bude blizak vremenu u kojemu se zbiva radnja, Stravinski je uzeo za uzor operu XVIII st. sa svim značajkama njene arhitektonike: s odijeljenim, zatvorenim arijama, duetima i drugim ansamblima, s upotrebom obaju vrsta recitativa (secco i accompagnato), sa skromnim orkestralnim aparatom i — svjesnim oponašanjem stilskih osobina koje su blizu i baroku i Mozartu. Doduše, u pojedinim harmonijskim i ritmičkim obratima i efektima teško je ne uočiti ličnost Stravinskog. Radnja te opere prikazuje propadanje mladoga, naglo obogaćenog i lakoumnog čovjeka, kome đavo u obliku sluge oduzima bogatstvo i pamet. U scenskom zbivanju ima kontrasta, vizuelnih i muzičkih, majstorstvo kompozicije na zamjernoj je visini; posljednji prizor (u ludnici) vjerojatno je jedan od najpotresnijih u opernoj literaturi; no kako je to djelo daleko od mladenačke eruptivnosti kompozitorove i od revolucionarne svježine njegove ondašnje invencije! Posljednji je doprinos Stravinskog muzičkom kazalištu prilično neuspjela muzička igra *Potop* (*The Flood*, 1962), namijenjena televiziji.

U tom stvaralačkom razdoblju Stravinskog instrumentalne su kompozicije veoma brojne i raznovrsne. Uz već spomenute Stravinski je napisao i objavio: Capriccio za klavir i orkestar (1929), violinski koncert (1931), adaptiran i za baletnu izvedbu, ponešto neobične konstrukcije (I. Toccata, II. Aria, III. Aria, IV. Capriccio), Duo concertant za violinu i klavir (1932), koncert za dva klavira (1935), koncert u Es za 14 instrumenata poznat pod nazivom Dumbarton Oaks (1938), simfoniju u C (1940) blisku hajdnovskim okvirima, ali više s formalne nego sa sadržajne strane, *Koncertantne plesove* za komorni orkestar (1942), popularnu *Cirkus-polku* (1942), *Norveške impresije* za orkestar (1942), orkestralnu *Odu* (1943) posvećenu uspomeni supruge Sergeja Koussevitzkog, sonatu za dva klavira (1944), *Ruski scherzo* za orkestar (1944), *Baletne prizore* za orkestar (1944, postavljene i u obliku baleta), *Simfoniju u tri stavka* (1945), značajno djelo sasvim slobodne forme, u kojemu biografi Stravinskog vide kompendij njegova stvaranja i majstorstva, *Ebony Concerto* za duhački orkestar (1945), koncert za gudački orkestar (1946), serijelni *Movements* za klavir i orkestar (1959) i septet za klarinet, rog, fagot, violinu, violu, violončelo i klavir ili čembalo (1953).

U vokalno-instrumentalnim djelima susrećemo i odraz religioznih osjećaja Stravinskoga, tako u *Simfoniji psalama* (1930) za zbor i orkestar, u *Misi* za mješoviti zbor i deset duhačkih instrumenata (1948), zatim u *Canticum Sacrum* za sole, zbor i orkestar (1956), u oratoriju *Threni* (1958), u djelu *A Sermon, a Narrative and a Prayer* za recitatore, sole, zbor i orkestar (1961) i u kantati *Abraham i Izak* (1964). Kantata *Babilon* za muški zbor, recitatora i orkestar (1944) dio je jednoga većeg kolektivnog rada, kome su ostale stavke pisali neki drugi suvremeni kompozitori. U *Kantati* za tenor, mezzosopran, ženski zbor i mali instrumentalni sastav (1952) dolazi do izražaja virtuozitet polifoničkog tkiva, koji donekle podsjeća na postupke dodekafoničara, ali i starih Nizozemaca.

Životni put Stravinskog još nije okončan. Ali njegova djela, osobito ona iz prvog razdoblja, odavno su mu odredila mjesto među najvećim kompozitorima našega vremena. On je u svojim radovima više puta očitovao nepotrebno epigonstvo i eklektizam, suvišan zanos za nepovratne vrijednosti proteklih vremena. Ali tamo gdje mu je pogled bio upravljen naprijed, gdje je

razmišljajući o budućnosti oblikovao sadašnjost, tamo je Stravinski progovorio duboko izvornim jezikom, koji se mogao izgraditi samo u dvadesetom stoljeću, kojemu je Stravinski na području muzičke umjetnosti jedan od najtipičnijih predstavnika.

Među ruskim kompozitorima koji izvan Rusije razvijaju svoju djelatnost nema nijednog koji bi se mogao usporediti sa Stravinskim ni po invenciji ni po ugledu u međunarodnom muzičkom svijetu. Ipak, ima i među njima darovitih pojedinaca koji su dali vrijedne doprinose suvremenoj muzici na mnogim područjima. Istaknimo ovdje nekolicinu.

Lazar Saminski (1882), od 1920. u Sjedinjenim Državama, marljivo je istraživao obilježja jevrejske muzike i mnoga svoja djela napisao u njenu duhu. Cijenjen je kao dirigent, predavač i muzički pisac. Komponirao je velik broj djela, među njima opere-balete *Arielova vizija* i *Kći Jefte* (1929), operu *Julijan* (1938), pet simfonija i više komornih, klavirskih i vokalnih kompozicija. — U svojim djelima Nikolaj Obuhov (1892—1954) ponajčešće uspostavlja veze između religije i muzike. U tom je smislu značajno njegovo glavno, neobično opsežno djelo *Knjiga života* (1917—1924), golema kantata (partitura joj obuhvaća 2000 stranica) u kojoj je primijenio i poseban sustav notacije (umjesto note s povisilicom, odnosno snizilicom, Obuhov stavlja male, koso položene križeve). Bavio se i eksperimentiranjem u području električnih muzičkih instrumenata (njegov je izum električni instrument nazvan »zvučni križ«) i harmonije. Zanimljivo je da je Obuhov još prije Schönberga, već 1914. došao na zamisao totalne kromatike. tj. simultane upotrebe sviju dvanaest ljestvičnih polustepena. — Isaj Dobroven (1894—1953) napisao je više kompozicija (klavirske i violinske sonate, klavirski i violinski koncert, operna priča *Tisuću i jedna noć*), ali je prvenstveno poznat kao izvrstan dirigent i u kazalištu i na koncertnom podiju. — Sin Nikolaja Čerepnjina Aleksandar Čerepnjin (1899) živio je u Parizu, Kini, Japanu i Sjedinjenim Državama. Mnogo je nastupao kao pijanist. Komponirao je opere (*Öl-Öl*, 1928; *Die Hochzeit der Sobeide*, 1933; *The Farmer and the Fairy*, 1952), dvanaest baleta, tri simfonije, tri klavirska koncerta, *Suite géorgienne* za klavir i gudački orkestar, *Komorni koncert* za flautu, violinu i orkestar, više komornih kompozicija i velik broj djela za klavir. Više je svojih djela izradio na posebnoj ljestvici od devet tonova, a služio se i elementima orijentalnih ljestvica. Razvio je i teoriju tzv. ritmičke polifonije. — Estonac Nikolaj Lopatnikov (1903), neoklasičar, bliz je Stravinskom i Hindemithu. Od 1939. živi u Sjedinjenim Državama kao nastavnik. Djela su mu brojna i raznovrsna: tri simfonije, violinski koncert, dva gudačka kvarteta, klavirske kompozicije, opera *Danton* (1936). — U Sjedinjenim Državama živi (od 1933) i Nikolaj Nabokov (1903), koji u mnogim svojim djelima spaja značajke ruske tradicije i obilježja muzičkog impresionizma. Među njegova djela pripadaju *Symphonie lyrique*, *Sinfonia Biblica*, klavirski koncert, koncert za flautu, koncert *Les Hommages* za violončelo i orkestar, *Studies in Solitude* za orkestar, gudački kvartet, dvije klavirske sonate, opera *Rasputinova smrt* (1959), više baleta, oratorij *Job* i druga vokalna djela. — Igor Markevič (1912) stekao je velik ugled kao dirigent, ali se afirmirao i brojnim kompozicijama, među kojima su klavirski koncert, partita za klavir i orkestar, sinfonietta, concerto grosso, uvertira, orkestralna *Ljubavna pjesma*, koncertantna simfonija *Novo doba* i više klavirskih kompozicija (*Varijacije i fuga na Händelovu temu*), baleti *Rebus* i *Ikarov let*, oratorij *Izgubljeni raj* i *Psalam* za sopran i orkestar.

MUZIČKA KULTURA U OSTALIM EVROPSKIM I IZVANEVROPSKIM ZEMLJAMA

MAĐARSKA

Mađarska narodna muzika duboko je izvorna. Originalna obilježja melodike i ritmike podaju mađarskom folkloru osebujnu, jedinstvenu fizionomiju, po kojoj se on oštro razlikuje od folklora ostalih evropskih zemalja.

Ali nastojanja da se i u Mađarskoj umjetnička muzika izgradi na osobinama narodne nisu jako stara. Uzmemo li u obzir prve stvarne rezultate na tom području, morat ćemo granicu postaviti na početak našega stoljeća. Bilo je, doduše, u toku prošlog stoljeća pokušaja da se melodije i ritmovi mađarskog folklora unesu u umjetnička djela. Ali interes što su ga u tom pogledu očitovali još Mozart i Haydn, pa Schubert, Beethoven, Berlioz, Brahms i drugi, svodi se u stvari na interes za neobičnost, gotovo bismo rekli egzotičnost inozemne muzike. Osim toga, strani muzičari koji su posuđivali mađarske napjeve pojedinačno ili u skupinama (da bi ih rapsodički obradili) upoznavali su redovito samo jedan dio mađarskog folklora, varošku popijevku, dok su za seosku, koja u znatno većoj mjeri predstavlja izvornu mađarsku narodnu umjetnost, jedva i znali. Tek će Bartók i Kodály znanstveno istražiti muzički folklor svoje zemlje kao cjelinu i udariti temelje nacionalnom pravcu u mađarskoj muzici, kome će pridonijeti i najznatniji udio.

Najstarij. zapisani mađarski muzički spomenik stara je crkvena pjesma iz XV st. (1484). Tada se muzika pretežno njegovala na kraljevu dvoru. Thomas Stoltzer, a vjerojatno i Adrien Willaert, veliki majstori Zapadne Evrope, djelovali su u početku šesnaestog stoljeća kao zborovođe kraljevske kapele. Šesnaesto je stoljeće u Mađarskoj puno nemira, trzavica, stradanja izazvanih vjerskim razmiricama zbog pojave reformacije, a i političkim razlozima zbog najezde Turaka. Ipak se baš u to vrijeme udaraju temelji mađarskoj književnosti i muzici. Nastaju tada kronike koje je Sebastijan Tinodi (oko 1510—1558) pisao u stihovima i pjevao na vlastite melodije uz pratnju lutnje, koja je i u Mađarskoj bila veoma raširena (iz Mađarske je potekao čuveni virtuoz na lutnji Valentin Bakfark, pravim imenom Greff, 1507—1576).

U drugoj polovini XVI st. javljaju se već i prvi objavljeni narodni plesovi, ali većinom u inozemnim zbornicima kompozicija za lautu, čembalo i orgulje. Već je tada vrlo česta karakteristična kadenca mađarske muzike s elementima ukrasa i sinkope:

359.

Trvenja između katolika i protestanata odrazila su se i na polju muzike. Da bi vjernike što više privukle k crkvi, i jedna i druga strana izdavale su crkvene pjesmarice, od kojih su spomena vrijedne protestantski *Gradual Bathyány* (1641) i katolički *Organo Missale* (1667) Jánosa Kájonia.

Živ interes za muziku pokazivala je mađarska aristokracija: knez Pavao Esterházy (1635—1713) izdao je 1711. zbirku popjevaka za dva, tri i četiri glasa uz pratnju orgulja ili drugih instrumenata. Tekstovi su latinski, ali opći ugođaj povezan je s obilježjima narodnih napjeva. Ferencz Rákoczy, jedna od istaknutijih ličnosti u povijesti borbe što su je Mađari vodili za slobodu, veliki ljubitelj muzike, posrednim je putem djelovao na razvoj muzike u svojoj zemlji. On je

poveo tzv. rat kurucza (tj. križara) protiv izrabljivanja od strane bečkog dvora, koji je Mađarsku smatrao pokorenom zemljom. Rakoczy je otvorio književnosti i umjetnosti šire vidike; on je sam (od 1709) uzdržavao mali orkestar i time dao primjer mnogim mađarskim velikašima. U nedostatku profesionalnih muzičara oni su često uzimali u službu Cigane, muzički veoma nadarene koji su svojom djelatnošću u Mađarskoj ostavili vidljive tragove u njezinoj muzici.

Cigani su se u Evropu doselili oko XV st. Iako nomadi, oni su nalazili i trajnija boravišta, u prvom redu upravo u Mađarskoj. Vrlo značajno obilježje Cigana jest njihova muzikalnost, bolje reći instinkt kojim umiju asimilirati muzičke osobine kraja u kojem borave i preraditi ih dajući im bogatu, naglašeno čulnu melodičku ornamentaciju i uokvirujući ih u čvrste granice ritma. Oni su prvenstveno violinisti, redovito slabo ili nikako školovani; instrument upoznavaju oponašajući svirku starijih. Improviziranju pripada u njihovoj svirci velika uloga.

U Mađarskoj su Cigane već od početka, čim su se počeli doseljivati prijazno dočekivali, pa su oni postepeno postali stalni pratioci svečanih zgoda u narodnom životu. Pri tom je neprekidno dolazilo do međusobnog utjecaja ciganske interpretacije i mađarske muzike; na taj su se način rađale nove tvorevine, ni isključivo ciganskog, ni isključivo mađarskog podrijetla. Cigani su takve napjeve, melodije i ritmove prenosili dalje u gradove, gdje su ih kompozitori diletanti oponašali, gledajući u njima uzore narodnog muzičkog stvaranja i ne znajući da u onome što slušaju ima samo veći ili manji postotak čistih folklornih elemenata.

Iz mnoštva Cigana i muzičara diletanata izdižu se prve ličnosti koje je od zaborava spasilo udivljenje suvremenika. Panna Czinka (1711—1772) i Janós Bihari (1769—1827), koga je Liszt veoma hvalio, tipični su predstavnici primaša i talentiranih improvizatora. Osobito je Bihari zastupnik tzv. heroičkog stila mađarske muzike iz druge polovine XVIII st., kad su nastali »verbunkoši«, tj. plesovi koje je omladina igrala prilikom stupanja u vojnu službu. U ponovnoj borbi protiv Beča u verbunkošima se obnavljao mađarski nacionalizam, koji je od Bihanja načinio narodnog junaka. Od mnoštva Biharijevih melodija, kojima je pratio zanosne plesove mladih vojnika, nijedna se nije sačuvala, bar ne u onom obliku u kojem ih je izvodio njihov autor — koji, uostalom, nije ni nota poznavao. — Ivan od Lavotte (1764—1826) bio je nadaren violinist, ali ne i nešto više od toga; od svojih suita pisanih na programnoj osnovi izrađivao je samo violinsku dionicu, a ostale prepuštao drugima. — Adam Horvath od Palocza zaslužan je što su sačuvani mnogi narodni napjevi, koje je marljivo sakupljao. Ferencz Verseghy (1755—1822) tvorac je mađarske umjetničke solo-pjesme, kojoj je uzore tražio u inozemstvu. — Mark Rozsavölgyi (1789—1848) jedan je od prvih popularizatora čardaša.

Nastojanja oko stvaranja nacionalne muzičke kulture postaju sve življa u prvoj polovini XIX st. U Kolosváru (Transilvanija), gdje je aristokracija uzdržavala pokrajinsko mađarsko kazalište, prikazana je 1823. prva mađarska narodna opera: *Béla futása (Belin bijeg)*. Nju je napisao Ignac Ruzsicska (Ružička, 1774—1833), podrijetlom Slovak, ali joj pripada više historijsko nego umjetničko značenje.[175] God. 1837, u općem zamahu preporoda mađarske nacionalne kulture, sagrađeno je u Budimpešti Narodno kazalište, a 1840. osnovan je budimpeštanski konzervatorij. Otada dolazi Mađarska u doticaj sa središtima evropske muzičke djelatnosti i prima istaknute ličnosti tadašnjeg muzičkog života u Evropi (Berlioza, Wagnera, Liszta).

Primjer Ruzsicske slijedili su i drugi muzičari: Ferencz Erkel (1810—1893), pijanist i dirigent Narodnog kazališta, dao je u svojim oduševljeno primljenim operama *Báthory Maria* (1840), *Hunyadi László* (1844) i *Bank-Ban* (1861) djela nacionalna po sadržaju i koloritu, s ponešto sentimentalnom muzikom i ugledanjem na ondašnje talijanske operne kompozitore. Ta su djela i danas na repertoaru mađarskih opernih kazališta. Gabriel Mátray (1798—1874) više je radio na području obrađivanja narodnih melodija. Erkelov libretist Benjamin Egressy (1814—1851) pisao je i sam popularne opere (*Szózat, Vörösmarty, A két Sobri*). Mnogo je uspjeha imao Karlo Thern (1817—1886), pijanist, dirigent i ugledan nastavnik; u svojim operama *(Gizul, Opsada Tihanyja, Hipohondar)* često je upotrebljavao narodne napjeve.

[175] Još prije tog djela nastala je 1793. opera *Pinc Pikko i Jutka Perzsi*, koju je napisao Josip Chudy, ali joj se muzika nije sačuvala.

Lisztov dolazak u Mađarsku (1839. i 1865) i upoznavanje Mađara s idejama i ciljevima novonjemačke škole izazvalo je stvaranje suprotnih tabora u budimpeštanskim muzičkim krugovima. Jedna struja zagovarala je prihvaćanje novih zapadnoevropskih muzičkih tekovina, a druga je naglašavala potrebu da se očuva samostalnost mađarske muzike dubljim povezivanjem uz narodnu umjetnost. Među predstavnicima kozmopolitizma vrijedan je spomena Mihajlo Mosonyi (1814—1870), oduševljeni poklonik Liszta i Wagnera, koji je kasnije i sam prešao nacionalnoj struji. Glavni predstavnik vagnerijanstva u Mađarskoj bio je Edmund Mihalovich (1842—1929), rodom Slavonac; pisao je opere (*Toldi*, 1893), simfonijske pjesme Lisztova tipa, klavirske koncerte i druga djela.

Produljenje ideološkog sukoba o kojem je maločas bilo govora izazvalo je pojavu Mađarske muzičke škole (1878), utemeljene da održi protutežu konzervatoriju, u kojemu se nije pokazivalo mnogo pažnje nacionalnim muzičkim smjernicama.

Potkraj stoljeća započinje djelatnost nekolicine kompozitora, među kojima su se istakli J. Hubay i G. Zichy. Jenö Hubay (1858—1937), znameniti violinski virtuoz (Joachimov učenik), dugogodišnji upravitelj budimpeštanskog konzervatorija, član svoga čuvenog gudačkog kvarteta i učitelj brojnih guslača, od kojih su neki stekli svjetsku slavu (Vecsey, Telmányi, Szigeti), ostavio je velik broj djela s različitih područja, tako opere *Alienor* (1891), *Graditelj violina iz Cremone* (1893; to mu je najuspjelije scensko djelo), *Seoska lola* (1896), *Lavothina ljubav* (1906) i *Ana Karenjina* (1915); četiri simfonije, od kojih su treća (tzv. *Danteova simfonija*) i četvrta (nazvana *Petőfijeva simfonija*) pisane za soliste, zbor, orgulje i orkestar; četiri violinska koncerta, *Romantičku sonatu* za violinu i klavir, čuvene *Čardaške prizore* za violinu i klavir, etide za violinu, popijevke i zborove. Duh narodne umjetnosti znatno se više osjeća u njegovim nego u Mihalovichevim djelima, ali ne u tolikoj mjeri kao u djelima što ih je ostavio jednoruki pijanist Géza Zichy (1849—1924), Lisztov učenik. On je napisao opernu trilogiju o Rákoczyju (*Rákoczy*, 1905, *Nemo*, 1909, *Rodosto*, 1912) i opere *Alar* (1896) i *Majstor Roland* (1899), zatim balet *Gemma*, klavirski koncert, klavirske etide za lijevu ruku i vokalna djela. Zanimljiva je i njegova autobiografija *Iz mojega života*.

S prijelazom u XX st. doživljuje mađarska muzika znatnu prekretnicu. Generacija muzičara iz početka osamdesetih godina daje dvije neobično snažne ličnosti, koje postavljaju na nov temelj ne samo proučavanje mađarskog folklora nego i umjetničko stvaranje u duhu narodnih tradicija. Dalekosežnost njihove djelatnosti nije imala veoma snažan odjek samo u domovini već i daleko izvan nje. Ti značajni kompozitori i folkloristi, najveći koje je Mađarska do danas imala, jesu Bartók i Kodály.

Béla Bartók (1881—1945) rano je pokazao svoj izuzetni produktivni i reproduktivni muzički talent. U osmoj godini počeo je komponirati, u desetoj je javno nastupao kao pijanist. Završivši 1904. studij kompozicije i klavira na visokoj muzičkoj školi u Budimpešti, Bartók je već slijedeće godine započeo novo, značajno razdoblje u svom životu: zajedno sa školskim drugom i sumišljenikom Kodályem krenuo je tada na prvo od svojih nebrojenih putovanja, na kojima je skupljao narodne melodije. God. 1906. Bartók i Kodály zajednički izdaju prve rezultate svoga rada (koji u početku nije bio isključivo melografski): zbirku *Dvadeset mađarskih narodnih popjevaka za glas i klavir*. Otada Bartók nije prestao proučavati muzički folklor svoje zemlje, pa ni drugih, osobito susjednih naroda. Neobično ustrajan, nalazio je vremena da udovolji i svojim nastavničkim dužnostima (predavao je klavir na budimpeštanskom konzervatoriju), da nastupa kao koncertni pijanist i da komponira djela od kojih mnoga idu u red najvrednijih ostvarenja suvremene mađarske muzike. Drugi svjetski rat zatekao je Bartóka u Sjedinjenim Državama. Odlučan protivnik svake političke diktature, nije se tada htio vratiti

u domovinu, već je ostao u emigraciji. Iako priznat i uvažen u užim krugovima ljubitelja muzike, Bartók je daleko od domovine upoznao i teške dane, koji su graničili gotovo s bijedom. No njegova smrt bila je i početak mnogo intenzivnijeg života njegove umjetnosti.

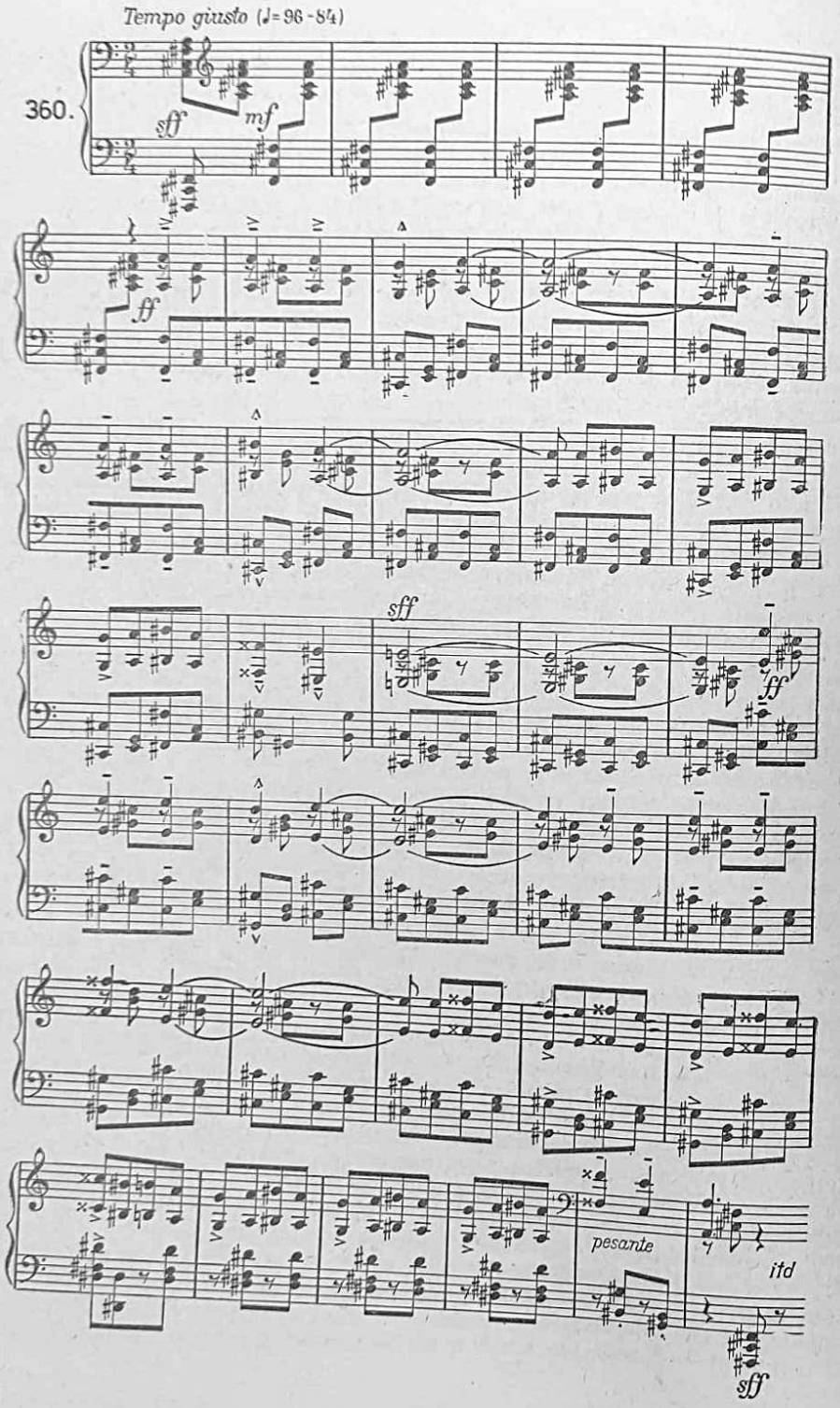
Bartók je u svojoj kompozitorskoj karijeri započeo kao sljedbenik orkestralnog blistavila Richarda Straussa. To se zapaža, na primjer, u njegovoj *Simfoniji o Kossuthu* (1903), u kojoj je mladi kompozitor želio prikazati lik toga značajnog borca za slobodu Mađarske (i sam vatren rodoljub, Bartók se nije ustručavao da u svoju partituru unese austrijsku himnu, ali u karikiranom obliku, što je izazvalo skandal). God. 1905. upoznao je Debussyjev impresionizam. Dojam je bio snažan, i njegovi su tragovi zamjetljivi u više Bartókovih kompozicija. Međutim, te je utjecaje uskoro neutralizirala umjetnikova veza s narodnim stvaralaštvom, koje postaje moćnim pokretačem Bartókove muzičke misli.

Bartók je rijetko upotrebljavao citate iz folklora. Folklor mu je služio više kao putokaz k stvaranju opće specifične atmosfere. Ali on je stvarno obogatio Bartókov osjećaj za ritam, koji se oštro suprotstavio impresionizmu i njegovoj ritmičkoj neodređenosti, bilo jasnim, oštrim naglašavanjem pravilnih ritmičkih okvira, bilo stvaranjem tzv. nepravilnih ritmičkih odnosa, koji su u Bartókovim djelima primijenjeni u bogatoj razgranatosti. Folklor je, nadalje, oplodio i Bartókovu harmoniju osebujnim obilježjima starih tonaliteta, a i njegov veoma razvijen smisao za instrumentalnu boju.

Ali Bartók je otišao i dalje. U njegovoj ostavštini susrećemo i djela nastala izvan veze s folklorom, u punoj slobodi mašte, s ostvarenjem neobičnih, dotad nečuvenih tonskih efekata u harmoniji, linearnom vođenju dionica i koloritu. Doduše, baš je u takvim djelima Bartók znao pokazati radikalnost i bezobzirnost disonance, koja se ne zaustavlja ni pred najsmjelijim tonskim kompleksima; u takvim je djelima Bartók ponekad znao govoriti jezikom teško pristupačne apstraktnosti i zakopčanosti. Ali ako sva djela toga karaktera i nisu na visini najboljih umjetnikovih postignuća, ona ipak svjedoče o mnogostranosti Bartókova stvaralaštva, o potrebi njegova duha da u konkretnosti umjetničkog djela okuša sve tekovine suvremene muzičke tehnike.

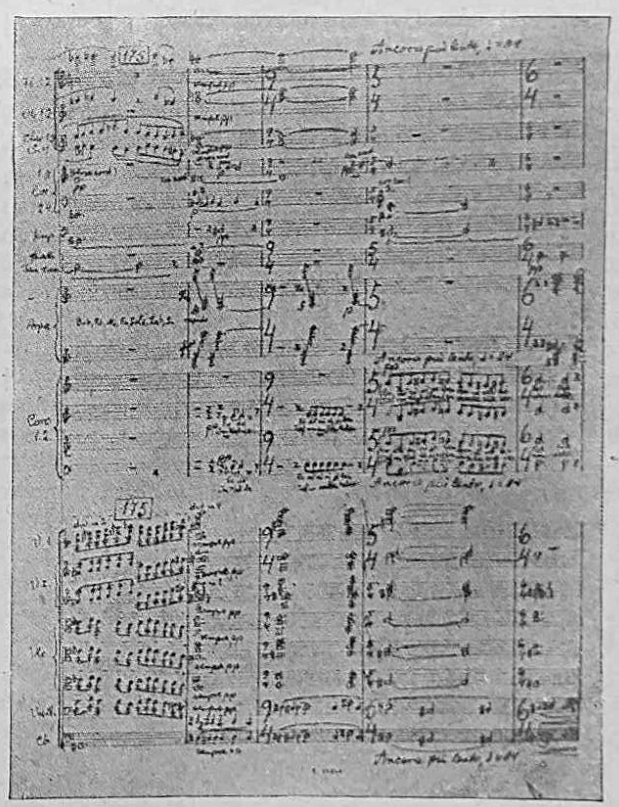
Glavna područja Bartókove kompozitorske djelatnosti obuhvaćaju klavirsku, komornu i orkestralnu muziku. Nekoliko je djela posvetio i kazalištu.

Među Bartókovim klavirskim djelima *Četrnaest bagatela* (1908) stoje na početku njegove nove izražajne tehnike. Od 1908. do 1910. nastaju *Tri burleske*, ispunjene duhovitim obratima, pikantnošću ritma i harmonije. U početku 1911. piše Bartók svoju čuvenu klavirsku kompoziciju *Allegro barbaro*, koja je u doba kad se pojavila izazvala razumljiv revolt konzervativaca. Ta kompozicija, veoma karakteristična za Bartóka, u punoj mjeri očituje umjetnikovu eruptivnost, elementarnost ritma i specifičnu upotrebu klavira, koji se gotovo pretvara u preciznu, antiromantičnu udaraljku, na kojoj se nižu sklopovi u kojima barbarstvo disonance na diskretnoj podlozi starih tonaliteta postiže snažan dojam nove, zdrave i svježe stvaralačke snage. U primjeru 360. donosimo početak tog možda najpopularnijeg umjetnikovog klavirskog djela. Od ostalih Bartókovih klavirskih radova, među kojima su ritmički zanimljive Etide (1918), *Improvizacije na narodne napjeve* (1920) i sonata (1926), treba posebno istaknuti zbirku *Mikrokosmos*. U njoj se nalaze 153 nevelike kompozicije, koje je Bartók napisao između 1926. i 1937. za svoga sina. Kompozicije



su poređane postupno prema težini izvedbe, te idu od lakših do veoma teških. Važnost te zbirke je dvojaka: ona izvrsno uvodi mlade muzičare u osnove i detalje suvremene klavirske tehnike, preobražene pod utjecajem disonantne linearnosti i akordike a i zamršene i profinjene ritmike; osim toga *Mikrokosmos* vrlo dobro može poslužiti i za upoznavanje Bartóka kao kompozitora, ne samo stoga što se u toj zbirci nalazi niz malih remek-djela već i zato što ona u neku ruku predstavlja sintezu Bartókova stvaralačkog rada.

Šest gudačkih kvarteta (1908—1940)[176], dvije sonate za violinu i klavir (1921. i 1922), sonata za violinu solo (1943), dvije rapsodije za violinu i klavir, rapsodija za violončelo i klavir, *Kontrasti* za violinu, klarinet i klavir (1938), sonata za dva klavira i udaraljke (1937), 44 dueta za dvije violine (1931) pripadaju u komorno područje. Među njima je značajna skupina gudačkih kvarteta, od kojih četvrti (1928) i peti kvartet (1934) idu u red najviših Bartókovih dometa, koliko u pogledu individualnog rješavanja formalnih problema, toliko i u zanimljivosti ritmičke strukture i težnji prema razmicanju akustičkih granica četiriju instrumenata do gotovo orkestralnih efekata.



Rukopis B. Bartóka

[176] Prije nekoliko godina pronašao je belgijski muzikolog D. Dille još jedan Bartókov gudački kvartet, u f-molu. Izveden je u Budimpešti 1963.

Već smo spomenuli umjetnikovu *Simfoniju o Kossuthu*. Za njom su u duljim i kraćim vremenskim razmacima slijedila druga Bartókova orkestralna djela: dvije suite (1905—1907), *Dva portreta* (1907—1908), *Četiri kompozicije* (1912), često izvođena veoma originalna *Plesna suita* (1923), osebujna *Muzika za gudače, udaraljke i celestu* (1936) s neobično zanimljivim trećim stavkom, punim neočekivanih kontrasta i zvukovnih efekata, i finalom u kojemu zanos plesnih ritmova folklornog prizvuka ustupa mjesto preinačenom ponavljanju meditativne fuge iz prvog stavka, divertimento za gudački orkestar (1939) prožet privlačnim ritmovima narodnog podrijetla i koncert za orkestar (1943), jedno od najljepših djela Bartókove zrelosti, rapsodične konstrukcije, virtuoske tehnike i na mahove duboke izražajnosti. Među Bartókove koncertantne kompozicije pripadaju tri klavirska koncerta (1926, 1931, 1945), koncert za dva klavira i orkestar (1938), violinski koncert (1937—1938) i koncert za violu i orkestar (1945; ovu posljednju majstorovu kompoziciju dovršio je prema skicama njegov učenik T. Serly). Od tih su radova najuspjeliji treći klavirski koncert i koncert za violinu.

Kazalištu su posvećeni jednočina opera *Modrobradov dvorac* (1911) i baleti *Drveni princ* (1914) i *Čudesni mandarin* (1919).

Jedino Bartókovo veće zborno djelo je *Cantata profana* (1930), s aluzijama na političke slobode kojih u Mađarskoj za Horthyjeva režima nije bilo. Vlast je razumjela taj protest demokrata Bartóka: ova se kantata unatoč stvarnoj vrijednosti vrlo rijetko izvodila u Mađarskoj.

Golem je rad izvršio Bartók na području prikupljanja, obrađivanja i proučavanja folklora. Zajedno s Kodályem on je u Mađarskoj prvi postavio proučavanje folklora na znanstvene temelje. Bartók je u pravom smislu riječi otkrio nepatvoreni mađarski muzički folklor jer ga je potražio i našao u naseljima gdje ga nikakve natruhe ciganskih muzikanata nisu mogle iskvariti u sjećanju staraca i mlađih koje su stariji učili. Ali Bartók se nije zaustavio samo na narodnim muzičkim tvorevinama svoje zemlje već je obilazio i susjedne krajeve, osobito Rumunjsku i Slovačku, a istraživao je i jugoslavenski folklor[177]. Uz nepregledan broj prikupljenih narodnih napjeva[178] Bartók je ostavio i mnoge studije kojima u svjetskoj literaturi o folkloru pripada iznimno mjesto. Spomenimo barem rasprave *Mađarska narodna popijevka* (1924) i *Mađarska narodna muzika i narodna muzika susjednih naroda* (1934).

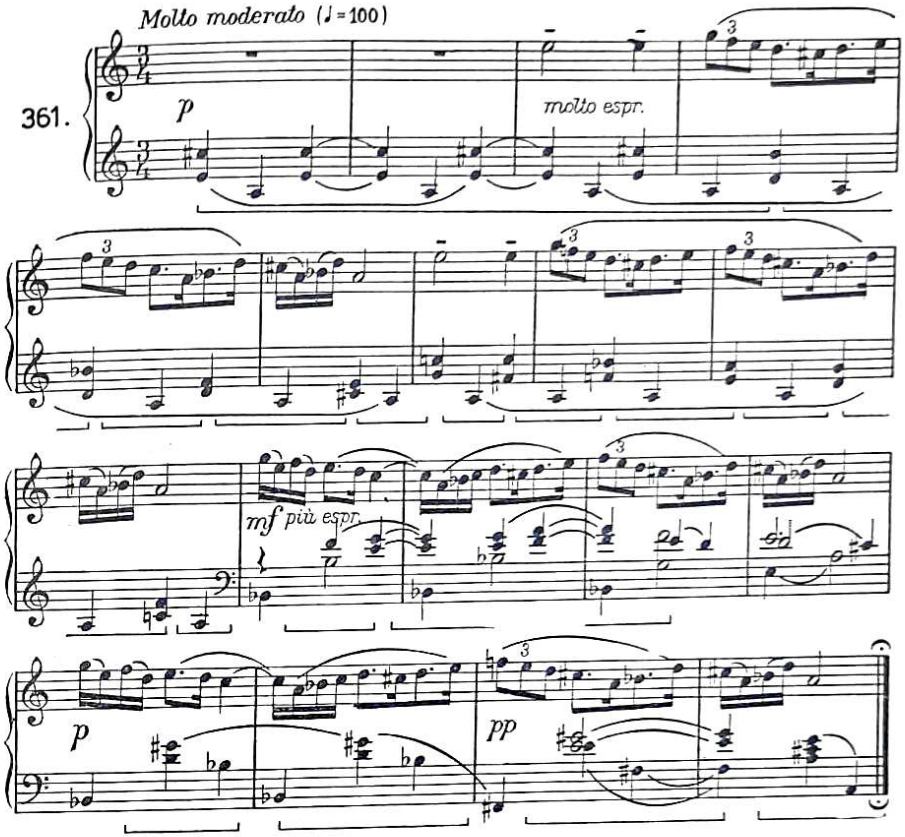
Jedan primjer neka osvijetli i njegovo obrađivanje folklornih napjeva. Evo kako je veoma jednostavnim ali ukusnim sredstvima harmonizirao jedan narodni ples umjerena tempa (iz male zbirke *Rumunjski narodni plesovi iz Mađarske* za klavir; v. primjer br. 361 na slijedećoj strani).

Djelatnost što je razvio Zoltan Kodály (1882) usko je povezana s Bartókovom. Zajedno s Bartókom Kodály se školovao, zajedno s njim poduzeo je dalekosežno istraživanje, proučavanje i objavljivanje mađarskog folklora u njegovoj prvobitnoj čistoći i ljepoti, zajedno s Bartókom pregnuo

[177] God. 1951. objavila je Columbia University Press u New Yorku značajno djelo *Serbo-Croatian Folk Songs*. U njemu se pored 75 većinom bosanskih napjeva nalazi Bartókova rasprava *Morfologija srpsko-hrvatskih narodnih popjevaka*. Poseban dio donosi u redakciji prof. dra A. Lorda hrvatske tekstove i njihove engleske prijevode. Bartók je zapisao napjeve na temelju fonografskih snimaka koje je prof. Lord svojedobno načinio u našoj zemlji.

[178] Od 1905. do 1918. sabrali su Bartók, Kodály i njihovi pomagači oko 8000 madžarskih, 2800 slovačkih i 3500 rumunjskih napjeva.

361.

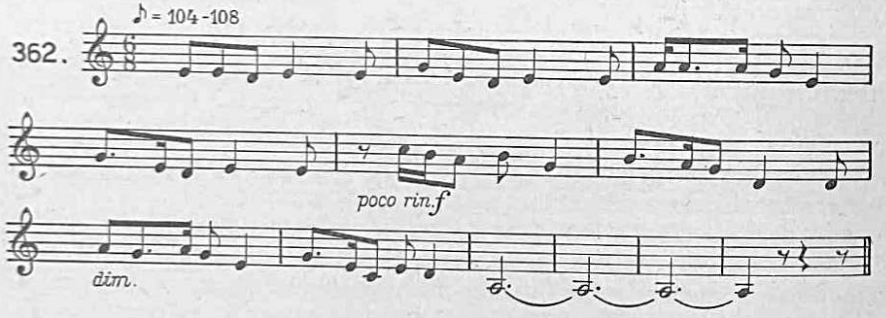


je oko obnove mađarske umjetničke muzike, boreći se sa svojim sudrugom za njenu pobjedu i ostvarujući je. Ali njihova suradnja na postizavanju zajedničkih ciljeva nije išla na štetu slobode u kojoj su se ispoljavale i razvijale njihove umjetničke individualnosti. Stoga je i razumljivo što između Bartóka i Kodálya iza srodnosti općih ideoloških postavki stoje razlike u konkretnom ostvarivanju umjetničkih zadataka.

Te su razlike zamjetljive i u sklonostima njihova umjetničkog temperamenta, i u njihovu odnosu prema folkloru i tekovinama suvremene evropske muzike. Kodály je pretežno lirik, što objašnjava njegovu postojanu težnju za oblikovanjem izrazite melodijske linije. Osim toga Kodályeva je muzika uže, neposrednije povezana uz mađarski folklor nego Bartókova; obilježja mađarskih narodnih napjeva i plesova žive u Kodályevu stvaranju neprikrivena, puna svježeg i intenzivnog djelovanja. Uzrok toj činjenici svakako je i u razlici koja se zamjećuje u Kodályevu stavu prema suvremenim muzičkim strujanjima. On nije nimalo konzervativan, zakopčan, ali nije ni voljan da u svojoj umjetnosti primjenjuje ekstremne pokušaje, kojima Bartók nije zatvarao vrata. Kodály tonalno koncipira, a blizina folklora štiti ga od upadanja u apstraktnosti i formalizam, što se u nekim Bartókovim djelima ne može previdjeti. Uz isticanje melodijskih vrijednosti i lirskih raspoloženja ispoljava se u Kodályevim djelima i nastojanje za slikovitošću, što je u stvari još jedna posljedica prisnog stapanja s narodnim stvaralaštvom.

Kodálya privlači osobito vokalna muzika, ali i instrumentalna, a nekoliko je radova dao i muzičkom kazalištu.

Na vokalnom području njegovo je najjače djelo *Psalmus hungaricus* (1923) za tenor, zbor i orkestar. Ovoj veličanstvenoj Kodályevoj kompoziciji već odavno ocijenjenoj kao remek-djelo suvremene mađarske i evropske muzike, tekst je mađarski prepjev 55. Davidova psalma što ga je u XVI st. načinio M. Vég prilično slobodno pod utjecajem stradanja kojima je zemlja bila izložena. Taj sugestivni psalam, koji evocira patnje što ih stvara čovjek čovjeku i optužuje izdajnička i neprijateljska djela koja vrše tobožnji prijatelji, našao je u Kodályu genijalnog tumača. Lirik se ovdje preobrazio u snažna dramatičara: saživjevši se s teškim, krvavim stranicama iz prošlosti svoje domovine, umjetnik je jedinstvenom iskrenošću i neposrednošću, zadivljujućim gradacijama i kontrastima umio suprotstaviti Davidov glas, u kome se prepleću očaj i vjera, provaljivanju uzburkanih čuvstava izbezumljenih masa, izmučenih i napaćenih. Jedinstvo toga osebujnog djela ostvario je kompozitor provlačeći kroz partituru jednostavnu melodiju, koju varira i prerađuje ne brišući bitna obilježja njene fizionomije. Melodiju iznose nakon kraćeg uvoda alti i basovi u oktavama:

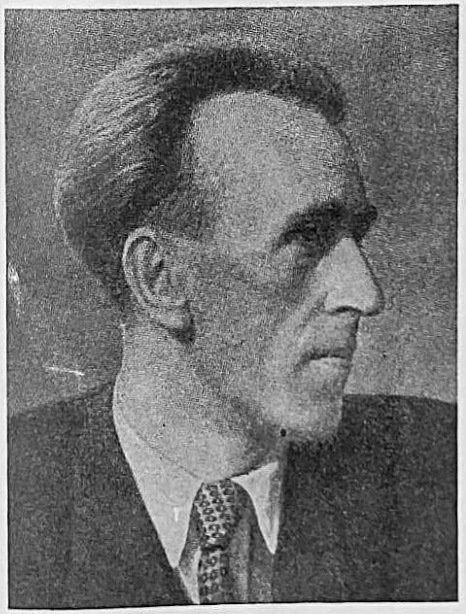


U druge vokalne kompozicije Kodályeve pripadaju *Kádár Kata,* balada za kontraalt i komorni orkestar, *Kállai Kettös* za zbor i orkestar (1950), vrlo uspjeli Te Deum (1936), *Missa brevis* (1945), zborne kompozicije, osobito zanimljive obradbe narodnih napjeva i solo-pjesme. Posebnu pažnju zaslužuju njegove kraće zborne kompozicije za sve zborne sastave, koje po težini izvedbe idu od najlakših do vrlo teških, a svrha im je postepeno svladavanje tehničkih i umjetničkih zadataka u izgradnji specifično mađarske zborne kulture.

Uz operu *Czinka Panna* (1948), scensko-muzičkim djelima ovog umjetnika pripada jednočinka *Predionica* (1932), svježa »muzička freska« (tako ju je autor nazvao), u kojoj su u nizu lirskih i živopisnih epizoda iz mađarskog seljačkog života spretno i zanimljivo upletene mađarske narodne melodije i plesovi u veoma ukusnoj instrumentaciji, pa igrokaz *Háry János* (1925—1926), kojemu su najljepše stranice, združene u orkestralnoj suiti, postale poznate širokim slojevima posjetilaca koncertnih dvorana. Háry János je legendarni lik vojnika, koji nije bez srodnosti s Don Quijoteom i Münchhausenom. On priča o izmišljenim događajima u kojima je redovito pokazivao golemu snagu i hrabrost, koje daleko prelaze granice ljudskih mogućnosti. Elemente fan-

Aram Hačaturjan

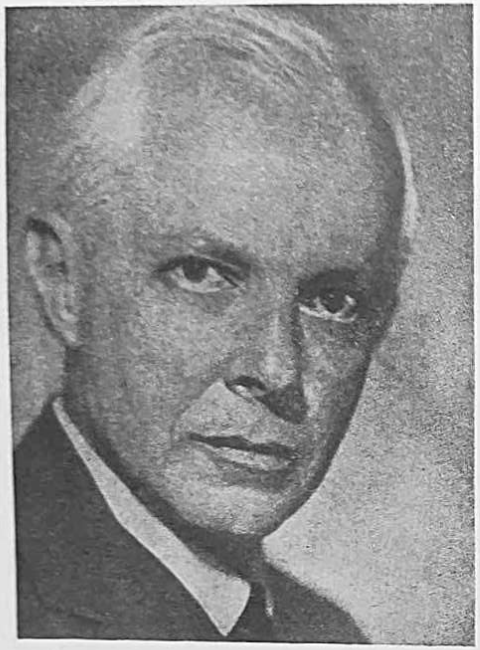
Jurij Šaporin



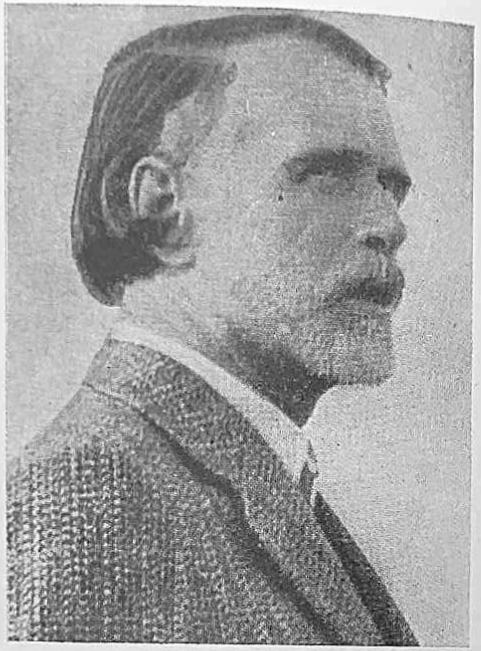
Dmitrij Kabaljevski

Igor Stravinski

TABLA 46

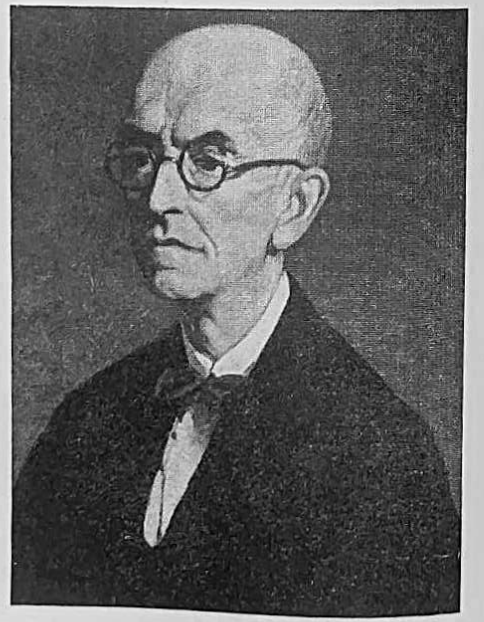


Béla Bartók



Zoltán Kodály

Isaac Albéniz



Manuel de Falla

tastike i groteske, pa i komike, ali i povremenih lirskih ugođaja, izrazio je Kodály jedinstvenim uživljavanjem i smislom za instrumentalne i koloristične efekte.

Kodály je dao više komornih i orkestralnih kompozicija: dva gudačka kvarteta (1908. i 1916—1917), sonatu za violončelo i klavir (1909—1910), duo za violinu i violončelo (1914), sonatu za violončelo solo (1915), serenadu za dvije violine i violu (1919—1929), koncert za gudački kvartet (1947); orkestru pripadaju *Ljetna noć* (1906), *Kazališna predigra* (1927), *Plesovi iz Marosséka* (1930), *Plesovi iz Galante* (1933), *Varijacije na staru mađarsku popijevku* (1938—1939), izvrstan *Koncert za orkestar* (1939), u kojemu se umjetnik približio neoklasičnim nastojanjima i formi karakterističnoj za barokni concerto grosso, te koncert za violu i orkestar (1947). U visokoj starosti napisao je svoju jedinu, uspjelu simfoniju (1961).

Veliki rad izvršio je Kodály na polju muzičkog folklora, pretežno u suradnji s Bartókom, o čemu smo maloprije govorili. I on je napisao veći broj rasprava o problemima narodne muzike. Spomenimo među njima njegovu doktorsku radnju *O strukturi kitice u mađarskoj narodnoj popijevci* (1906) i raspravu *Pentatonska ljestvica u mađarskoj narodnoj muzici* (1917). Kruna njegove neumorne djelatnosti na tom području je izdanje goleme zbirke mađarskih narodnih napjeva pod naslovom *Corpus Musicae Popularis Hungariae*. To monumentalno izdanje predviđeno je u 30 svezaka.

Spomenimo na kraju i značajan Kodályev pedagoški rad. Kao dugogodišnji nastavnik za kompoziciju na budimpeštanskom konzervatoriju odgojio je veći broj istaknutih kompozitora.

Iz starije generacije mađarskih kompozitora značajnu je djelatnost razvio i Ernö Dohnányi (1877—1960). Kao vješt tehničar ima i on zasluga za podizanje tehničkog nivoa u suvremenoj mađarskoj muzici. Ali njegovo je stvaranje ipak još povezano uz značajke kasnoromantičke njemačke muzike (Brahms) i tek je djelomično ukopčano u nacionalni smjer Bartóka i Kodálya. U suštini eklektik, Dohnányi je napisao više dobrih komornih djela (dva klavirska kvinteta, tri gudačka kvarteta, sonatu za violončelo i klavir, serenadu za gudački trio, violinsku sonatu), nekoliko orkestralnih kompozicija (tri simfonije, suitu, dva klavirska koncerta, violinski koncert, *Varijacije na jednu uspavanku* za klavir i orkestar, *Svečanu predigru*), mnogo djela za klavir (passacaglia, rapsodije, *Humoreske, Ruralia Hungarica*; ovo posljednje djelo poznato je i u orkestralnoj obradbi), opere *Tetka Simona* (1910—1912), *Vojvodina kula* (1922) i *Tenor* (1929) i pantomimu *Pieretina koprena* (1910). Od 1948. Dohnányi je živio u Sjedinjenim Državama.

Uz Bartóka, Kodálya i Dohnányija djelovalo je i više drugih kompozitora, među njima Leo Weiner (1885—1960), među čija svježa djela pripadaju dobre komorne kompozicije (tri gudačka kvarteta, gudački trio, violinske sonate), orkestralni radovi (humoreska *Poklade*, dva divertimenta, concertino za klavir i orkestar, *Igra vojnika*, suita op. 18, Pastorala, fantazija i fuga) i scenska muzika; Janós Hammerschlag (1885), orguljaš i muzikolog, koji je mnogo kompozicija posvetio orguljama, klaviru i zboru (kantate); Sándor Jemnitz (1890—1963), autor brojnih komornih djela (violinska sonata, trio, sonata za saksofon i banjo, gudački kvartet, četiri klavirske sonate), koncerta za komorni orkestar, pjesama i zborova; László Lajtha (1892—1963), jedan od najistaknutijih predstavnika nacionalnog muzičkog smjera u Mađarskoj. Ponegdje se oslanja i na elemente suvremene francuske muzike, a često gradi u okvirima polifoničkih kretanja. Ozbiljan je doprinos dao i proučavanju mađarskog muzičkog folklora. Ostavio je osam simfonija, sinfoniettu za gudače, simfonijsku pjesmu *Évasion-Fuite-Liberté* (1942), violinski koncert (1931), deset gudačkih kvarteta (1923—1953), tri gudačka trija, klavirski trio, klavirski kvartet i klavirski kvintet, violinsku sonatu, dvije sonate za violončelo i klavir, sonatu za klavir, komičnu operu *Chapeau bleu* (1948—1952), balete *Lysistrata* (1933), *Le bosquet à quatre Dieux* (1936) i *Capriccio* (1944),

zborove, solo-pjesme. — U Sjedinjenim Državama živi Eugen Zádor (1894); među njegova djela pripadaju opere (*Diana*, 1924, *Otok mrtvih*, 1927, *Columbus*, 1939. i dr.), orkestralne kompozicije, u kojima se ogleda nastojanje da se tonovima izrazi život strojeva (*Sinfonia Tecnica*, 1931, s podnaslovima pojedinih stavaka: Most — Telegrafske žice — Turbina — Tvornica), druga orkestralna djela (*Mađarski capriccio*, *Mađarske varijacije*, *Plesna simfonija*, Rondo, Rapsodija, *Dječja simfonija*, *Karnevalska suita*), baleti *Čovjek-stroj*, i *Probuđenje Trnoružice* i komorna djela. Zádor se istakao i kao muzički pisac i kritičar. — György Kósa (1897), pijanist, započeo je stvaranje u okviru politonalnosti i zasićene ekspresivnosti, ali je kasnije pojednostavnio svoj izraz. Napisao je petnaestak muzičko-scenskih djela, više kantata, sedam oratorija, requiem, šest simfonija (1920—1947), pet gudačkih kvarteta, dva klavirska trija, tri klavirske sonate i druge klavirske kompozicije, a i sonate za razne komorne sastave.

Jedan od najdarovitijih suvremenih mađarskih kompozitora svakako je Tibor Harsányi (1898—1954). Više od trideset godina živio je u Parizu, gdje je djelovao kao član tzv. pariške škole, u kojoj su se većinom okupljali strani kompozitori. Harsányi je prvenstveno instrumentalni kompozitor. Savršen poznavalac orkestra, on u svojim orkestralnim kompozicijama združuje raskošnu zvučnost Richarda Straussa s osebujnostima francuske instrumentacije Debussyja i Ravela, pokazujući stvarne sposobnosti za muzičku karakterizaciju. Utjecaji Stravinskog zamjetljivi su u orkestralnoj suiti (1927) i *Simfoničkoj uvertiri* (1928), a umjetničku zrelost Harsányi doseže u orkestralnim djelima kao što su *La Joie de Vivre* (1933), *L'Histoire du petit tailleur* i osobito u baletnoj suiti *Pantins* (1937). Novije orkestralne kompozicije pokazuju težnje k smanjenju instrumentalnog sastava, neoklasička obilježja suprotstavljenih instrumentalnih skupina i naglašenu primjenu polifonije (divertimento br. 2 za gudače i trublju, 1943). *Divertissement français* (1946) ponovo je ispunjen privlačnim koloritom. Među posljednje Harsányijeve orkestralne kompozicije pripada simfonija u C (1952). Uspjela su i njegova koncertantna djela: *Koncertna kompozicija* za klavir i orkestar (1930), concertino za dvije violine i komorni orkestar i violinski koncert (1941). Od komornih radova spomenimo dva gudačka kvarteta (1925. i 1935), gudački trio (1934), klavirski trio (1926), violinsku sonatu (1926), sonatu za violončelo (1928) i osobito duhački nonet (1930), jedno od najzanimljivijih Harsányijevih djela. Izvrstan pijanist, on je za klavir napisao više radova, koji možda najuspješnije osvjetljuju njegov umjetnički lik. Većinom su to kraće kompozicije, u kojima umjetnik velikom darovitošću stvara određene ugođaje, odnosno genre-sličice (*Petite suite pour enfants*, *Trois pièces lyriques*). Veće pretenzije odaje sonata (1926). U scenska djela pripadaju opere *Les Invités* (1927—1928) i *Illusions* (1950). Harsányi je ostavio i većih vokalnih kompozicija.

Među mađarskim kompozitorima koji su rođeni u XX st. mnogi su se već istakli, iako među njima još nema ličnosti koja bi se po izvornosti individualnih obilježja mogla mjeriti s Bartókom ili Kodályem. Evo nekoliko imena i podataka. Ferenc Szabó (1902) dugo je živio u Sovjetskom Savezu; od 1946. ponovo djeluje u domovini kao profesor budimpeštanske Muzičke akademije i kritičar. Udružuje elemente suvremenih evropskih muzičkih strujanja s obilježjima nacionalnog stila. Pisao je orkestralne kompozicije (simfonijska pjesma *Klasna borba*, koncert, sinfonietta za ruske narodne instrumente), među kojima se posebno ističe trilogija posvećena oslobodilačkoj borbi mađarskog naroda. To su tri suite: *Ludas Matyi* (1958), *Sjećanje* i *Buntovnici*. Szabó je, nadalje, komponirao komorna djela (dva gudačka kvarteta, dva gudačka trija, klavirski trio, dvije klavirske sonate) i vokalne radove. — Jenö Takács (1902) ne živi u Mađarskoj. Boravio je u Kairu, na Filipinima, u Švicarskoj, Sjedinjenim Državama i Austriji, gdje se i danas

nalazi. Pijanist je i nastavnik klavira, mnogo se zanima za probleme etnomuzikologije, nalazeći bogate pobude u različitim sredinama u kojima je djelovao. Napisao je, među ostalim, klavirski koncert (1934), koncert za klavir, gudače i udaraljke (1947), partitu za gitaru ili čembalo i orkestar (1950), violinsku sonatu, sonatu za obou i klavir, sonatu za pozaunu i klavir, sonatu za klavir, nekoliko baleta. — Pál Kadosa (1903), pijanist i nastavnik klavira, prošao je u svom stvaranju kroz nekoliko faza u kojima se zamjećuju utjecaji nacionalnog stila, neobaroka i socijalističkog realizma. Među njegova djela pripadaju četiri simfonije, tri koncerta za klavir i orkestar, dva violinska koncerta, koncert za violu, divertimento za komorni orkestar, tri gudačka kvarteta, duhački kvintet, violinska sonata, tri klavirske sonate, opera *Huszti kaland* (1944—1950), više kantata. — Pijanist, kompozitor i muzički pisac István Szelényi (1904) piše u tradicionalnim oblicima, ali ih ispunja novim vrijednostima (elementi govorenog pjevanja u solo-pjesmama, primjena instrumentalnog recitativa). Dao je dvije simfonije, violinski koncert, trostruki koncert za violinu, violončelo, klavir i duhače (1933), tri gudačka kvarteta, pet klavirskih sonata, nekoliko pantomima i većih vokalnih djela (oratoriji *Virata* i *Spartakus*, 1961). — Mátyás Seiber (1905—1960) živio je od 1935. u Londonu, gdje je stekao glas veoma uglednog nastavnika kompozicije. Prošao je evolutivni put koji ga je vodio od oponašanja mađarskog folklora i jazza do iskorištavanja obilježja folklora azijskih i afričkih naroda i, naposljetku, do dodekafonije, kojom se veoma vješto služio, tako da su ga u posljednjim godinama života smatrali jednim od prvaka među evropskim dodekafoničarima. Njegovo je najuspjelije djelo kantata *Ulysses* (1946—1947), a osim nje napisao je još nekoliko kantata (*Cantata secularis*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, 1957), zatim više orkestralnih djela (concertino za klarinet i gudače, 1951; *Fantasia concertante* za violinu i gudače, nokturno za rog i gudače, dvije *Besardo-suite*, suitu renesansnih plesova, 1960), tri gudačka kvarteta (1924—1951), *Permutazioni a cinque* za duhački kvintet (1960), operu *Eva spielt mit Puppen* (1934). — Ferenc Farkas (1905) obogatio je suvremenu mađarsku opernu produkciju uspjelom komičnom operom *Začarani ormar* (1938—1942). Muzičkom kazalištu dao je i operetu *Csinom Palko* (1950) i nekoliko baleta. Napisao je, nadalje, simfoniju, koncerte za harfu i za klavir i komorna djela. — Jenö Kenessey (1906) dao je osim instrumentalnih djela i nekoliko zapaženih radova muzičkom kazalištu (baleti *Csizmas Janko* i *Majalis*). — Jedan od najdarovitijih kompozitora iz ove generacije svakako je plodni Sándor Veress (1907) koji od 1950. predaje kompoziciju na konzervatoriju u Bernu. Blizak je folklornim mađarskim elementima, ali ne upada u traženu jednostavnost, već postizava kontraste bogatom primjenom polifoničkih postupaka, raznovrsnostima ritmičke podloge i povremenim humorističko-groteskним raspoloženjima. Napisao je dvije simfonije (1941—1954), klavirski i violinski koncert, *Uspomenu na P. Kleea* za dva klavira i gudače (1952), koncert za gudački kvartet i orkestar (1961), *Passacagliu concertante* za obou i gudače, koncert za gudače i udaraljke, dva gudačka kvarteta, gudački trio, klavirski trio (1962), dvije violinske sonate, sonatu, sonatine i plesove za klavir, balete *Čarobna frula* (1937) i *Térszili Katica* (1949), vokalna djela (*Laudatio musicae* za sopran, zbor i orkestar).

Kompozitor i muzički kritičar Endre Székely (1912), izvrstan organizator, zaslužan je za propagiranje muzičke umjetnosti među radničkim krugovima. Tražeći nove elemente u svom umjetničkom izrazu, nalazio ih je u apartnosti instrumentalnih kombinacija, a povremeno je upotrijebio i dodekafoničku tehniku. Među njegovim djelima spomenimo koncert za klavir, gudače i udaraljke (1957), gudački i duhački trio, duhački kvintet (1953), klavirsku sonatu, kantate i solo-pjesme. — Endre Szervánszky (1912) ide Bartókovim tragovima, oslanja se na obilježja mađarske narodne muzike, ali ih ponekad napušta, dodirujući i okvire dodekafonije (šest kompozicija za orkestar, 1959. u Webernovu stilu). Pretežno instrumentalni kompozitor, napisao je simfoniju (1948), koncert za flautu i orkestar (1954), serenadu za klarinet i orkestar, koncert za orkestar (1955), tri divertimenta za gudače, dvije orkestralne suite, dva gudačka kvarteta, kvintet s klarinetom, zatim *Honvédkantatu* (1949), zborove, solo-pjesme. — Od folklora polazi i violončelist András Mihály (1917), istakavši se i kao dirigent radničkih zborova. Komponirao je dvije simfonije (1946—1950; prva, pod naslovom *Symphonie da Requiem*, posvećena je žrtvama fašističkog terora), klavirski koncert (1954), violinski koncert (1959), koncert za violončelo (1953), klavirski trio, klavirsku sonatu, više kantata. — Slobodno

tretiranje dodekafoničkih načela pokazuje u svojim djelima Rudolf Maros (1917). — Rezsö Sugár (1919) imao je mnogo uspjeha s oratorijem *Herojska pjesan*, u kojemu je oživio lik vojskovođe i rodoljuba Janósa Hunyadyja. — György Ligeti (1923) najpoznatiji je avangardni muzičar današnje Mađarske, ali ne živi u domovini. Od 1956. boravi u Beču i Kölnu, gdje je suradnik studija za elektronsku muziku. Od 1959. predaje i na ljetnim tečajevima u Darmstadtu. Objavio je više studija i eseja o rumunjskom folkloru i o aspektima suvremene muzike. Među njegova djela pripadaju *Apparitions* za orkestar (1960), *Métamorphoses nocturnes* za gudački kvartet (1954), *Bagatele* za klavir, *Volumina* za orgulje, *Fragment* za deset instrumenata, *Aventures* za tri pjevača i sedam instrumenata (1964), elektronske kompozicije (*Artikulation*, 1958), zborovi, solo-pjesme. Kuriozitet za sebe je *Poème symphonique* za 100 metronoma (1963). Među ostalim suvremenim mađarskim kompozitorima neka budu spomenuti György Kurtág (1926; gudački kvartet), Emil Petrovics (1930; opere *Lysistrate* i *C'est la guerre*, 1961), Sándor Szokolay (1931; opera *Krvava svadba* po G. F. Lorci, 1964), Lajos Papp (1932; klavirske varijacije), Zsolt Durko (1934; orkestralni *Episodi sul BACH*), Attila Bozay (1939), György Ránki (opera *Novo odijelo kralja Pomadéa*), Imre Vincze (simfonija *Staljingrad*), Pál Járdányi.

ŠPANJOLSKA I PORTUGAL

Historija muzike u Španjolskoj donekle je srodna historiji engleske muzike. I ona je doživjela prvo razdoblje svoga procvata s velikim predstavnicima vokalne polifonije XVI st. i bogate literature za lutnju. Tada je uslijedio zastoj obilježen epigonstvom, oponašanjem inozemne, osobito talijanske muzike. I kao što je engleska muzika tek potkraj XIX st. počela doživljavati svoj preporod, tako je i španjolska muzika u to vrijeme novim snagama izgrađivala svoj nacionalni muzički smjer na ljepotama narodne umjetnosti. Stvaranjem u duhu folklora, koji je u Španjolskoj osebujan koliko u izrazitoj melodici toliko i u ritmici, španjolski su kompozitori na prijelazu u XX st. unijeli u evropsku muziku svježinu novog kolorita, izvornog i karakterističnog. Doduše, španjolska je narodna muzika u Evropi bila djelomično poznata po nastojanjima stranih kompozitora koje je španjolski folklor privukao i dao im pobude za stvaranje zanimljivih kompozicija (sjetimo se samo Glinke, Rimski-Korsakova, Bizeta, Laloa). Ali tek će radovi suvremenih španjolskih kompozitora dati pravu fizionomiju španjolskom nacionalnom muzičkom smjeru. Treba sačekati da se u muzičkom životu Španjolske pojave Albéniz, Granados, De Falla, pa da suradnja anonimnog umjetnika iz naroda i školovanog muzičara pokaže raskošnu ljepotu muzičkog izraza zemlje koja je u historiji umjetnosti i književnosti zapisala velika imena, kao što su Goya, Velasquez, El Greco, Murillo, Cervantes, Lope de Vega, Calderon i drugi.

Prijeđimo u kratkim potezima razvoj španjolske muzike do druge polovine prošlog stoljeća.

Poslije vjekovnog vladanja gregorijanskog korala pojavilo se i na Pirinejskom poluotoku višeglasno pjevanje. Lirika trubadura iz Provanse i ars nova sa svojim novim formama ostavile su tragove svoga utjecaja, ispunjavajući razdoblje do XVI st., kad španjolska muzika pokazuje samostalnu fizionomiju i naglo doživljuje neslućen procvat. Neke od kompozitora koji taj procvat predstavljaju spomenuli smo u jednom od prijašnjih poglavlja. Zanosni mistik Tomás Luís de Victoria, Juan del Encina, orguljaš Antonio Cabezón, Cristobal Morales, Francisco Guerréro, Diego Ortiz, lautisti i vihuelisti Luis Milan i Miguel de Fuenllana, Juan Ginez Perez, Juan Pujol — umjetnici su čija djela pokazuju visinu tadašnje španjolske muzike na svim područjima muzičkog stvaralaštva. O ljepoti španjolske muzike tih vremena govore sačuvani rukopisi i tiskani zbornici, osobito *Cancionero musical de Palacio*.

Sedamnaesto i osamnaesto stoljeće nalaze muziku u Španjolskoj na znatno nižem stvaralačkom stupnju. Španjolski kompozitori traže uzore u talijanskom kazalištu (prva španjolska opera *La selva sin amor* nepoznatog autora izvela se u Madridu 1629). To se zbiva i na području instrumentalne muzike u XVIII st., kad u Španjolskoj borave veliki talijanski majstori Domenico Scarlatti i Boccherini. Terradellas, Davide Perez, Vicente Martin y Soler i pored neospornog talenta u stvari su imitatori napuljske operne škole.

Međutim, bilo bi nepravilno sasvim uopćiti tu tvrdnju i ispustiti iz vida pokušaje oko osnivanja španjolskog nacionalnog muzičkog kazališta, koji padaju u XVII st. Već su klasična djela španjolskog kazališta — Calderonova, Lope de Vegina — redovito imala muzičke tačke, jednostavne popijevke u jedan ili više glasova (tzv. villancico ili cantarcillo). Takvim popijevkama obično su nedostajali elementi umjetničke obradbe, ali se u njima zamjećivao odraz lokalnog kolorita i ritma. Postepeno su muzičke tačke dramskog kazališta počele dobivati veći opseg i značenje, pa su se iz međusobnog odnosa i utjecaja govorenog i komponiranog teksta rodile nove kazališne vrste — igrokazi s pjevanjem, tzv. zarzuela i kasnije tonadilla. Posljednja je cvala naročito u XVIII st., kad se u njoj odrazila težnja građanstva za realističkom scenskom umjetnošću. I tonadilla i zarzuela mogle su imati različita sadržajna obilježja. U njima je prevladavao ponekad komični, odnosno komično-satirički karakter, a drugdje su dolazili do izražaja više idilički, pa i galantno-sentimentalni ugođaji. Što se tiče muzike, ona je obilno crpla iz bogate španjolske folklorne riznice: osobito su se često javljali narodni plesovi Andaluzije, Asturije, Baskijskih krajeva, Aragona. Popularna imena španjolskih igara — jota, fandango, polo, zortzico, murciana, seguidilla, malagueña, zapateado, bolero — ispunjavaju tonadille i zarzuele svojom živopisnošću i pokretnošću, a u lirski naglašenim odlomcima prevladava bujnost kantilene s melodijskim ornamentiranjem, u kojemu se naziru daleki utjecaji iz vremena arapskog gospodstva nad Španjolskom.

U igrokazima s pjevanjem španjolsko je muzičko kazalište sačuvalo individualne crte i djelomično se odrvalo snazi utjecaja talijanskog kazališta, kojoj nije moglo odoljeti na području skroz komponirane opere. Ali golem broj igrokaza što su se nanizali do kasno u XIX st. nemaju sve značajke pravog umjetničkog djela. Pisane većinom na brzu ruku od kompozitora kojima je nedostajala temeljita stručna naobrazba, zarzuelle i tonadille ipak u najvećoj mjeri ostaju primjeri ponešto primitivne jednostavnosti i diletantske površnosti. Među autorima igrokaza razmjerno su najviše darovitosti pokazali Lana, Palomares, Benvento, Miguel Ferrero i osobito Francisco Asenjo Barbieri (1823—1894), autor uspjelih igrokaza (*Igra s vatrom, Moje dvije žene, Kruh i bikovi* itd.), utemeljitelj orkestra Društva za koncertne priredbe, istraživač španjolskog folklora, jedan od prvih španjolskih kompozitora koji su smatrali da ozbiljne muzičke forme treba preobraziti i obnoviti na obilježjima narodne umjetnosti.

Među kompozitorima koji su se u XVIII i u prvoj polovini XIX st. povodili za talijanskim opernim kazalištem treba da se spomenu: Ramon Carnicer (1789—1855; *Adela de Lusignan*), Sanchez (*La maga*), Hilarión Eslava (1807—1878; *El solitario*), José Gomis (*Vrag u Sevilli*) i Tomás Genovés (*Luisa de la Vallière*). Na početku XIX st. djelovao je J. C. de Arriaga (1806—1826) koji je u svojim gudačkim kvartetima oponašao Haydna i Mozarta.

Preokret je nastupio u posljednjim decenijama prošlog stoljeća, kad je Felipe Pedrell (1841—1922) prvi ispravno uočio suštinu španjolskog nacionalnog muzičkog problema i pokušao ga riješiti teoretski i praktički. Njegova glasovita brošura *Por nuestra musica* (Za našu muziku) iz 1891. prvi je ozbiljan podsticaj za buđenje i utemeljenje nacionalnog muzičkog pravca u Španjolskoj. Pedrell je u njoj jasno ukazao na dva bogata izvora za obnovu španjolske muzike: na raznolikost, originalnost, živopisnost i izražajnost folklora, a i na značajnu baštinu španjolskih muzičara iz XVI st. U svom razgranatom muzikološkom i publicističkom radu Pedrell je upravo toj baštini poklonio osobitu pažnju, objavljujući u četiri sveska antologije *Hispaniae scholae musica sacra* djela Victorie, Cabezona, Moralesa, Guerréra i drugih, što je omogućilo njihovo temeljitije upoznavanje i proučavanje. God. 1892. završio je Pedrell opernu trilogiju *Pirineji* (*Los Pirineos*), u kojoj je želio dati primjer novog nacionalnog muzičkog stila. Ali svoje vrijedne teorijske postavke samo je djelomično uspio ostvariti. Oslobađajući se fatalnih talijanskih utjecaja, upao je u mrežu vagnerijanskih lajtmotiva. No u tehničkom pogledu znatno je zaostajao za Wagnerom, što mu je smetalo da u pojedinostima razradi tip španjolske muzičke drame. Pedrell je uz opere komponirao operete, kantate, brojna crkvena djela manjeg i većeg opsega (requiem, Te Deum), orkestralne kompozicije, klavirska djela i gudački kvartet. U njegove muzikološke radove pripadaju, među ostalim, *Teatro lirico español anterior al siglo XIX* (4 sveska), *Diccionario histórico y biográfico de músicos y escritores de musica españoles* i *Tomás Luis de Victoria*. Veoma je značajna njegova zbirka *Canconiero musical popular español* (četiri sveska), plod Pedrellove velike i iskrene ljubavi za narodnu popijevku. Taj bogati zbornik španjolskih narodnih napjeva daje i uvid u evoluciju narodne muzike u Španjolskoj.

Uz Pedrella spomenimo nekoliko njegovih užih suvremenika koji su nekada uživali ugled u muzičkom životu svoje domovine iako nisu pridonijeli novih crta fizionomiji španjolske muzike u drugoj polovini prošlog stoljeća, odnosno na prijelazu u naše. Tomás Bretón (1850—1923) imao je mnogo uspjeha s operom *Dolores* i operetom *La Verbena de la Paloma*. Napisao je i mnoga druga scenska djela, a i orkestralne i komorne kompozicije. Ruperto Chapí (1851—1909) autor je 155 igrokaza, među kojima je *La Revoltosa* malo remek-djelo. Uspjela je i njegova orkestralna kompozicija *Dvor u Grenadi*. Federico Olmeda (1865—1909), muzikolog i folklorist, nije se bavio muzičkim kazalištem. Ostavio je četiri simfonije i druge instrumentalne kompozicije i osobito mnogo crkvene muzike. Naprotiv, Amadeo Vives (1871—1932) postao je popularan sa svojih 140 igrokaza, među kojima su osobit uspjeh imali *Bohemios* i *Doña Francisquita*. Uspjele igrokaze pisali su i Federico Chueca (1848—1908) i Emilio Arrieta (1823—1894).

Pojavom Albéniza i Granadosa javljaju se prvi kompozitori koji su Pedrellove teoretske i ideološke smjernice ostvarili u umjetničkoj praksi.

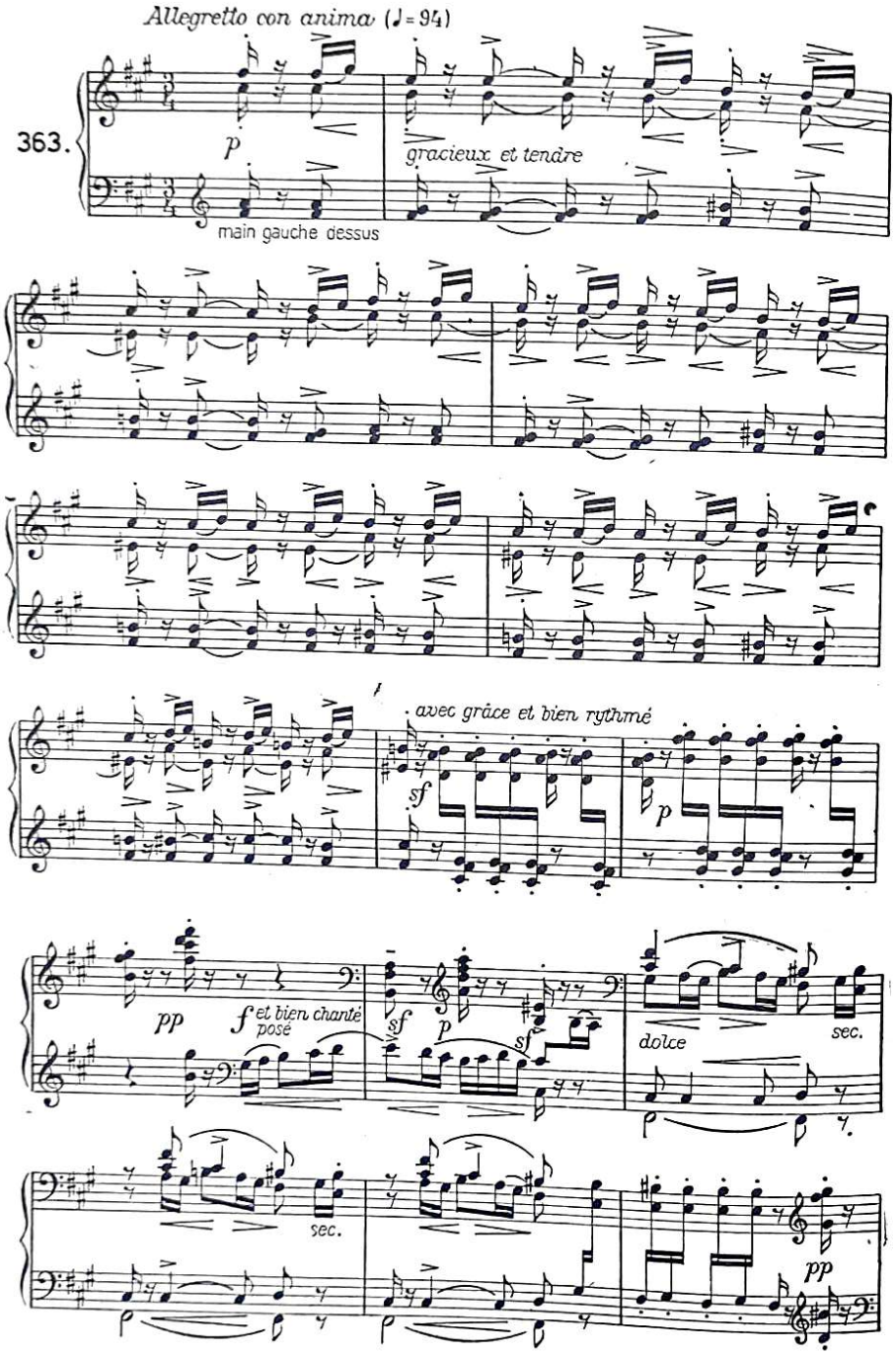
Isaac Albéniz (1860—1909) proveo je nemiran i buran život, osobito u mladosti. Težnja za promjenom boravišta, za upoznavanjem dalekog i nepoznatog rano su ga odvele iz roditeljskog doma u svijet, kroz države Staroga i Novog kontinenta. Već u osmoj godini Albéniz je zapanjivao slušaoce svojim neobičnim pijanističkim sposobnostima. Kasnije, u mladićkim godinama, prepušten sam sebi živio je lakoumno i razuzdano. Pravi bezbrižni bohem, bio je ponekad prisiljen da obavlja i službu nosača. Pokušaji nekih njegovih prijatelja da ga privežu uz sređen discipliniran rad samo su djelomično uspijevali; kao kraljev pitomac dvaput je pobjegao iz konzervatorija u Bruxellesu: prvi put u Sjedinjene Države, a drugi put u Weimar i Rim, kamo ga je privlačila ličnost Franza Liszta, koji mu je dao dragocjenih savjeta. Stupanje u brak izazvalo je u Albénizovoj naravi i u životu promjenu koja se odrazila i u njegovoj stvaralačkoj djelatnosti. Postao je mnogo mirniji, sređeniji; u njegov karakter ušle su crte nesebične ljubavi i dobrote, pa su ga, ne bez osnova, prozvali »španjolskim Lisztom«, na koga podsjeća ne samo virtuoznošću, golemim improvizatorskim darom i produbljenošću igre već i nesebičnim moralnim zalaganjem.

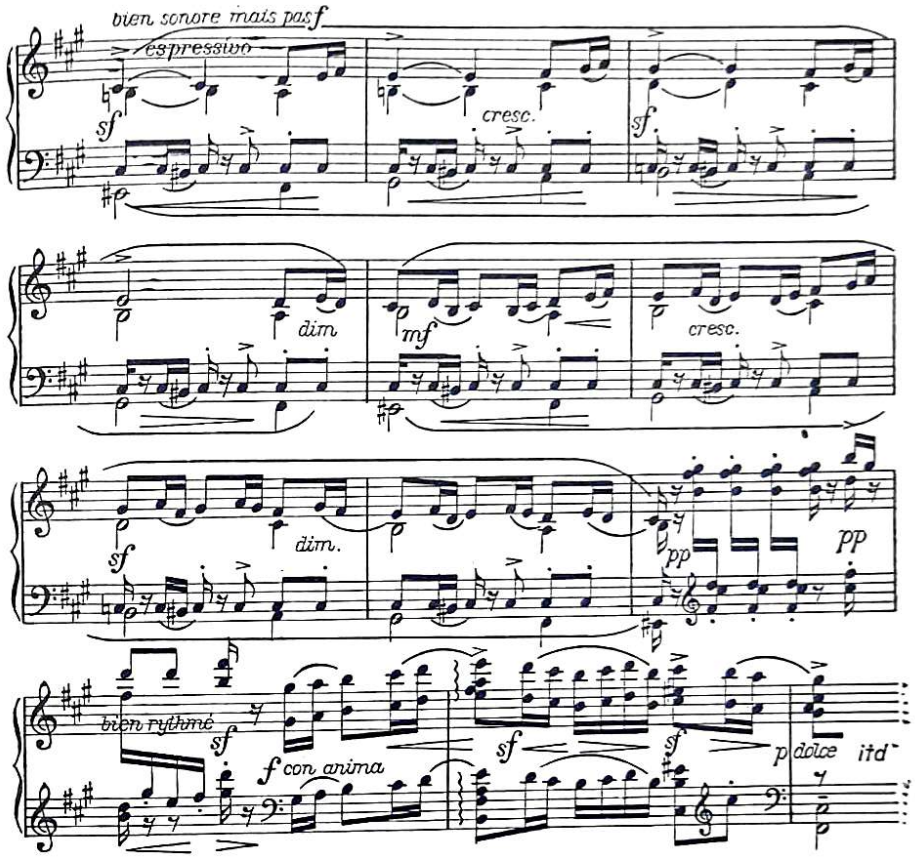
Albéniz je komponirao djela za klavir, za orkestar, za glas i klavir i za muzičku pozornicu. Ali u suštini on je poput Chopina pjesnik klavira. Učitelja iz kompozicije — izuzevši savjete koje su mu davali Pedrell, Dukas i d'Indy — nije nikada imao. Otuda i nedostaci u njegovim kazališnim radovima, kojima ni libreti ne valjaju. Disparatni elementi francuske romantike, talijanskog verizma i vagnerijanske strukture mnogo štete njihovu jedinstvu; oni se ne mogu uvrstiti u uspjelija postignuća novoga muzičkog kazališta u Španjolskoj. Pravog Albéniza treba, dakle, potražiti u njegovim klavirskim kompozicijama. Jedino iz njih izvire velika umjetnikova moć evociranja. One su ogledalo zemlje iz koje su potekle i duha u kojemu su nastale. Iz njih govori jug i sjever Španjolske u kontrastima žarke, neobuzdane Jote i sanjarske čeznutljive Malagueñe; govore gradovi, sela i pokrajine kroz koje je Albéniz prolazio i koje su izazivajući u njemu uvijek nove dojmove postajale neiscrpljivim izvorom njegova nadahnuća; u njima se očituje ličnost umjetnika koji sigurnim instinktom napušta formalne okove i čvrsto stojeći na nacionalnom muzičkom tlu zaodijeva vrele južnjačke osjećaje u blistav kolorit na sklopovima sočnih harmonija. Iz velikog broja Albénizovih klavirskih djela navedimo *La Vega* i cikluse *Chants d'Espagne, Recuerdos de viaje, España, Suite española* i osobito *Iberia* (1908), remek-djelo Albéniza i cjelokupne novije španjolske muzike. U četiri sveske *Iberia* donosi niz od dvanaest živopisnih prizora u kojima je sadržan potpun lik i Albéniza i Španjolske. Evo naslova tih veoma uspjelih tonskih slika: *Evokacija, El Puerto, Tijelovo u Sevilli, Triana, Almeria, Rondeña, El Albaicin, El Polo, Lavapiés, Malaga, Jerez, Eritaña.*

U primjeru br. 363 donosimo početni odlomak iz popularne *Triane*.

Klavirska djela *Azujelos* i *Navarra* ostavio je Albéniz nedovršena. Prvo je dovršio Granados, a drugo francuski kompozitor Déodat de Séverac. Uspjela orkestralna kompozicija *Catalonia*, nastala dobrim dijelom uz pomoć Dukasa, u stvari je instrumentirana istoimena kompozicija za klavir četveroručno. U Albénizova scenska djela pripadaju *The magic Opal* (1893), *Enrico Cliford* (1894), trilogija *King Arthur* (*Merlin, Lancelot, Ginevra*, 1897—1906) i *Pepita Jiménez* (1905).

Kompozitor koji se redovito spominje uz Albéniza, premda se od njega znatno razlikovao, jest Enrique Granados (1867—1916). Život mu je protekao mnogo mirnije od Albénizova, ali je tragičnije završio. Kad se u





jeku prvog svjetskog rata vraćao iz Amerike, torpedirala je jedna podmornica brod koji ga je vozio u susret novim planovima i nadama. Granados, učenik Pedrella, posvetio je svoje djelovanje u jednakoj mjeri javnom nastupanju, (bio je izvrstan pijanist i pratilac), poučavanju i komponiranju. Komponirao je mnogo, na različitim muzičkim područjima: opere i zarzuele (*Maria del Carmen*, 1898, *Gaziel, Picarol, Follet, Petrarca, Liliana*), orkestralne kompozicije (suita *Elisenda* za klavir i orkestar, suita *Navidad, Suite Arabe, Suite Gallega,* simfonijske pjesme *Božanska komedija* i *La Nit del Mort, Tri španjolska plesa* itd.), komorna djela (klavirski trio, *Oriental* za obou i gudače) i popijevke, od kojih neke (*Tonadillas, Canciones amatorias*) idu u red najljepših djela te vrsti u španjolskoj muzici. Ali, kao i u Albéniza, najbolje Granadosove radove naći ćemo među njegovim klavirskim kompozicijama. Tom području pripada *Dvanaest španjolskih plesova, Šest kompozicija na španjolske narodne napjeve, Romantički prizori, Pjesnički prizori, Bocetos* i veličanstvene *Goyescas.*

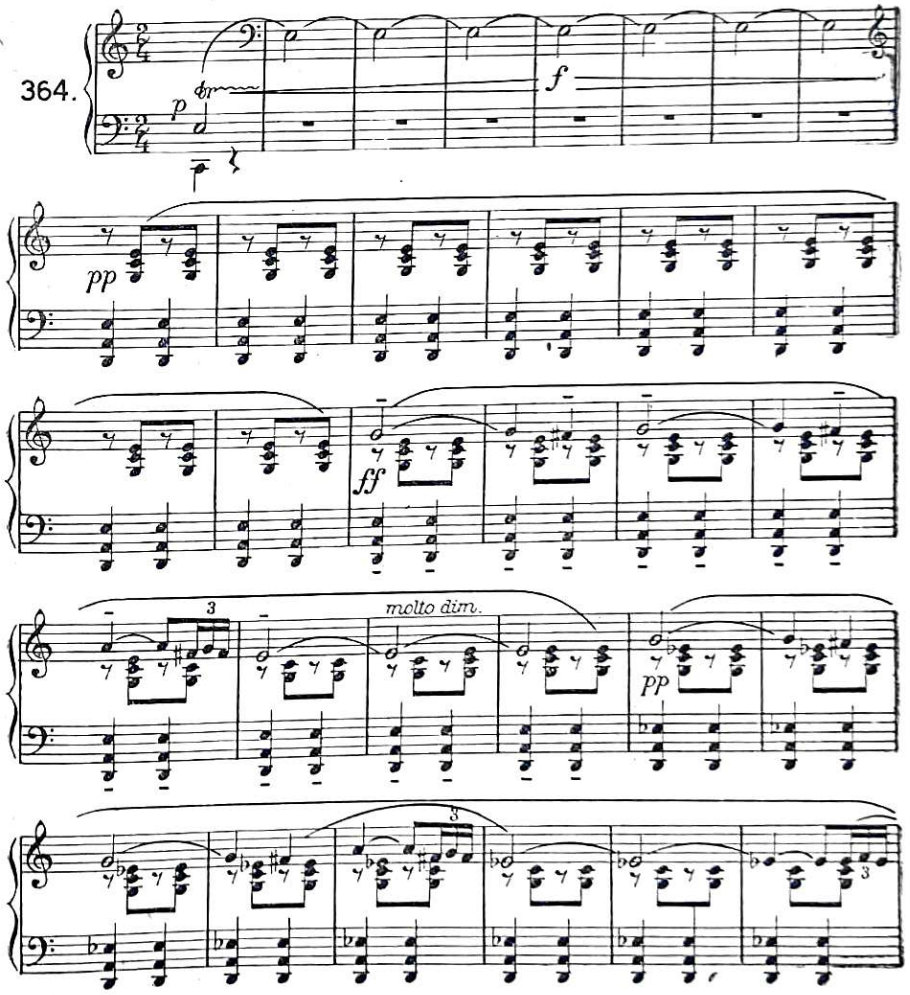
Granados je, kako smo rekli, drukčija umjetnička narav nego Albéniz. Dok Albéniz realistički koncipira umjetničko djelo, za koje dobiva pobudu i materiju iz spoljašnjeg svijeta, Granados je tipični romantik, tumač vlastitih duševnih stanja. Kad se zaustavlja pred prizorima iz života u prirodi

ili iz narodnog života, u prvom redu oblikuje dojmove što ih ti prizori u njemu izazivaju, mnogo manje nastoji evocirati sama zbivanja. U Granadosovim djelima je i živopisnost španjolske sredine ostvarena u manjoj mjeri nego u Albénizovima. Tipični elementi španjolske narodne melodike i ornamentike, koliko se javljaju u Granadosovim kompozicijama, više su rezultat svjesnog dodavanja nego instinktivnog doživljavanja. Veliki španjolski slikar Goya, koji je na platnu fiksirao igru svoje mašte, užase ratnih strahota i dušu svoje zemlje, dao je Granadosu pobudu za čuvene klavirske *Goyescas,* u kojima mu je uspjelo da velikom snagom oživljavanja dočara dojmove s monumentalnih djela genijalnog slikara i na svoj način prikaže lik zemlje u kojoj se vrela toplina čuvstva i gruba realnost često krvavo prepleću. *Goyescas* su doživjele i scensku realizaciju.

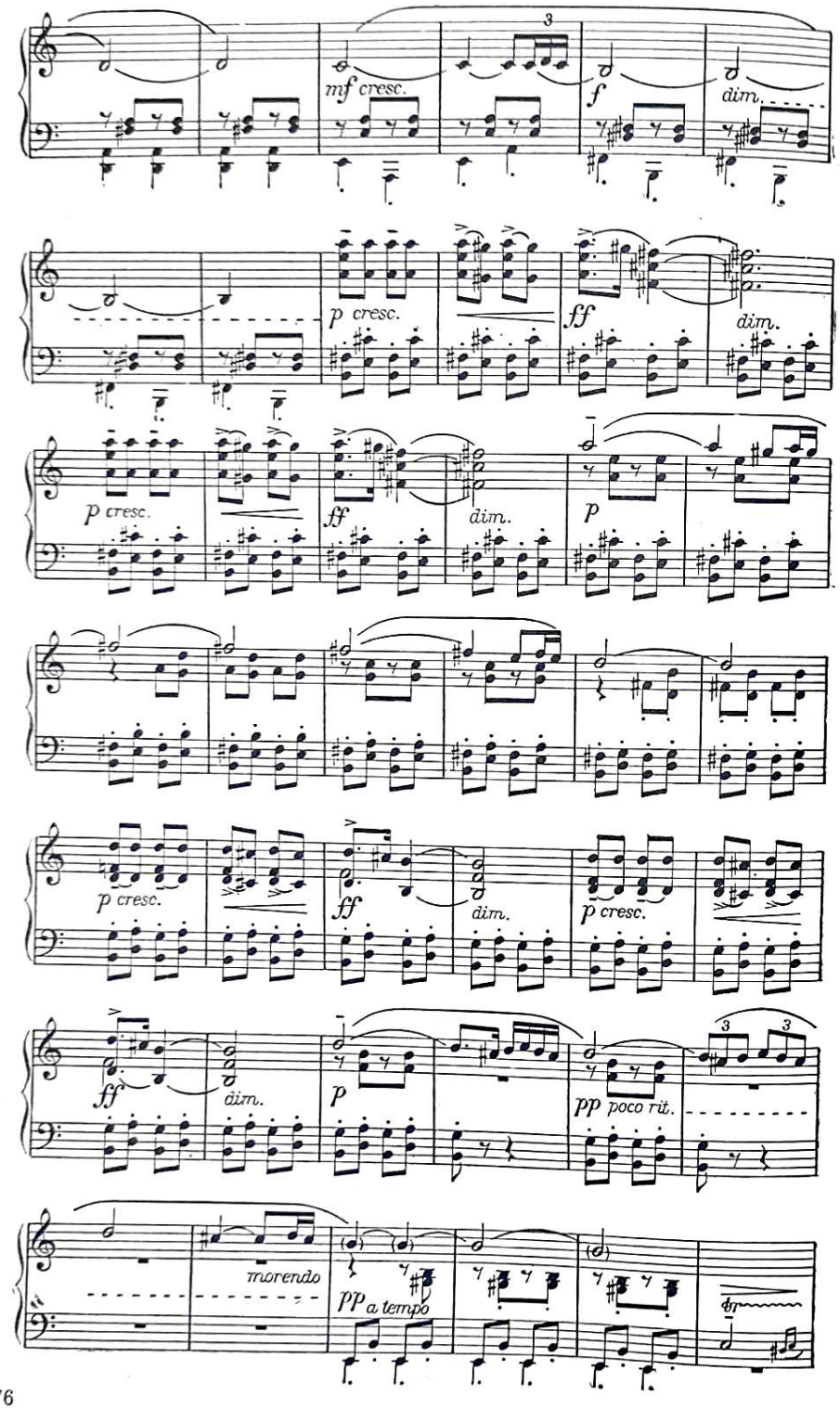
Na utrtom putu nove španjolske muzike najdalje je svakako dopro Manuel de Falla (1876—1946), Pedrellov učenik iz kompozicije i sjajan pijanist. God. 1907. de Falla je otišao u Pariz na nekoliko sedmica i ne sluteći da će se njegov boravak produžiti na sedam godina. U Parizu se umjetnički vidik de Fallin znatno proširio. U društvu Debussyja, Dukasa, Ravela, Fauréa, Satiea, Schmitta i Roussela mladi je španjolski kompozitor upoznao težnje i postignuća suvremene francuske muzike, koja se tada razvijala pretežno u obilježjima muzičkog impresionizma. Dodir s impresionizmom bit će veoma značajan za de Fallu: specifičnost njegova muzičkog govora u mnogo čemu je upravo rezultat stapanja španjolskih nacionalnih i impresionističkih elemenata. Vrativši se u Španjolsku, de Falla je postepeno počeo sve više provoditi život samotara, povučenog umjetnika, koga nije privlačio bučan život velegrada niti ga je opijala slava što je rasla po svim kontinentima. Duboko religiozan, prožet karakterističnim španjolskim misticizmom, de Falla je za vrijeme građanskog rata u Španjolskoj gledao u generalu Francu zaštitnika vjere. Međutim, nakon Francove pobjede i diktature de Falla se temeljito razočarao, tako da je svojevoljno izabrao emigraciju i otišao 1939. u Argentinu, gdje je i umro.

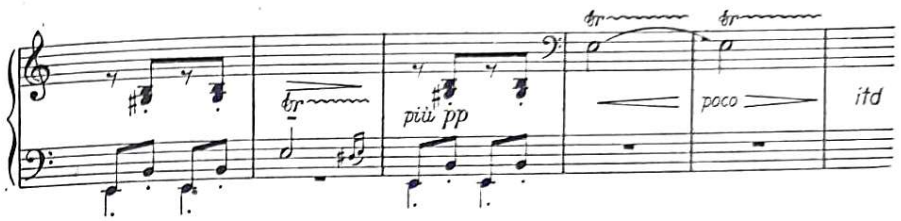
Popis de Fallinih kompozicija nije velik; on obuhvaća operu *La vida breve* (*Kratak život,* 1904—1905), balete *El Amor brujo (Ljubav čarobnjak,* 1915) i *El Sombrero de tres picos* (*Trorogi šešir,* 1919), marionetsku igru *El retablo de Maese Pedro* (1919—1922), *Noći u španjolskim vrtovima* za klavir i orkestar (1909—1915), orkestralne *Homenajes, Psyché* za mezzosopran i komorni orkestar (1924), koncert za čembalo, flautu, obou, klarinet, violinu i violončelo (1923—1926), klavirska djela *Četiri španjolske kompozicije* (*Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andalusa,* 1907—1908) i *Fantasia Baetica* (1919), *Trois mélodies* za glas i klavir (stihovi Th. Gautiera, 1909) i ciklus *Sedam španjolskih narodnih napjeva* (1914), također za glas i klavir, odnosno orkestar. De Falla je dugo radio na *Atlantidi,* opsežnom djelu za soliste, zbor i orkestar, koje je mnogo godina nakon umjetnikove smrti dovršio E. Halffter. Izvelo se 1962. kao opera-oratorij, a i u koncertnoj formi[179].

Opera *Kratak život* još je stilistički ponešto nečista zbog udruživanja heterogenih elemenata impresionizma, verizma i izvanjskih obilježja španjolskog melosa, ali oba navedena baleta već su potpuno umjetnički samostalna i ostvaruju najzdravije težnje španjolskog nacionalnog muzičkog pravca. Ne citirajući narodne napjeve, de Falla je u tim svojim djelima savršeno očuvao duh andaluzijskog folklora u njegovu melodijskom i ritmičkom bogatstvu, a i u prelijevanju boja koje bliješte, zasljepljuju i privlače u majstorskoj kompozitorovoj instrumentaciji. De Falla je snažnom invencijom našao pravi izraz i za fantastične elemente u baletu *Ljubav čarobnjak* i za lakrdijski okvir *Trorogog šešira,* u kojemu stari, požudni Corregidor biva izvrgnut ruglu zbog nedopuštenih želja što ih u njemu izaziva lik mlade, bujne mlinarice (isti je sadržajni motiv upotrijebio Hugo Wolf u svojoj operi *Der Corregidor*). Muziku i jednoga i drugog baleta iskoristio je kompozitor da od njih načini istoimene orkestralne suite, odavna već udomaćene u repertoaru simfonijskih koncerata. U baletu *Ljubav čarobnjak,* a i u njegovoj suiti, sudjeluje i ženski glas. Za primjer de Falline umjetnosti evo jedne od najpopularnijih tačaka iz tog baleta: to je poznati *Obredni ples vatre:*



[179] God. 1962. temeljito je pregledana umjetnikova ostavština, u kojoj je pronađeno nekoliko nepoznatih djela: komična opera *El fuego fatuo,* sonata za violončelo i klavir i *Andaluzijska serenada.*





Toj kategoriji djela pripada i marionetska igra *El retablo de Maese Pedro,* načinjena prema jednoj epizodi iz Cervantesova *Don Quijotea:* vitez tužna lica promatra sa Sanchom u gostionici igru lutaka, u kojoj se prikazuje neka srednjovjekovna legenda. Postepeno on se toliko zaboravlja da u igri vidi stvarnost. Golim mačem navaljuje tada na jadne lutke da zaštiti ugrožene i pravdu, te vrši među njima pravi pokolj na zaprepaštenje lutkara Pedra, koji ga uzalud pokušava umiriti. O tom jedinstvenom djelu piše talijanski muzički historičar F. Abbiati: »Prava je umjetnost u prirodnosti kojom De Falla objavljuje prijelaz s marionetske drame na stvarnu predstavu. Treba vidjeti kako pripovijedanje događaja, povjereno brzopletu dječakovu jeziku, započinje uz pratnju nekolikih tonova na čembalu te postaje sve intenzivnijim, što se više pojačava tempo radnje, dok konačno Don Quijote ne povjeruje u realnost strasti koje oživljuju lutke. Harmonijska i ritmička profinjenost orkestra koji podvlači marionetsku dramu uzimajući u njoj sve više učešća i postajući sve zanimljivijim, doista su svježe i sugestivne u svojoj izvornosti koja katkada proizlazi više iz duha nego iz vanjskog oblika andaluzijske narodne popijevke, a ponekad je treba shvatiti kao produhovljeno oživljavanje stare španjolske muzike XVI i XVII st. Minijaturni prizori male viteške drame, dječakovo pripovijedanje, ogorčenost i herojski bijes besmrtnog »caballera«, povezani su polaganom, nepogrešivom rukom s toliko savršenog ukusa i tako efikasnim potezima komične karakterizacije, da od »Retabla« prave jedan od najčistijih dragulja suvremene muzike«.

Od ostalih de Fallinih djela najznačajnija su tri nokturna za klavir i orkestar, poznata pod naslovom *Noći u španjolskim vrtovima,* i koncert za čembalo i mali komorni ansambl. U prvom djelu kompozitor sretno evocira ugođaje noćnih mirisa i tišine, služeći se obilježjima andaluzijskog folklora i oponašajući ponegdje apartni kolorit narodnih instrumenata, a u koncertu napisanom na pobudu čuvene umjetnice na čembalu Wande Landowske de Falla kao da evoluira prema novim putovima svoje umjetnosti: folklorne osobine su diskretnije naznačene, drugi stavak raste iz mističke gorljivosti autorove, a djelo u cjelini odaje produhovljenost i izvjesnu oporost zvukovnog tkiva, koja je bila tuđa baletima i drugim ranijim umjetnikovim kompozicijama.

Oko de Falle i poslije njega u Španjolskoj je djelovao i djeluje velik broj muzičara. Neka budu spomenuti: Manrique de Lara (1863—1929), izraziti vagnerijanac, Joaquín Cassadó (1867—1926), autor koncertantne i simfonijske muzike (*Hispania* za klavir i orkestar), Vicente Arregui (1875—1925), koji se u svojim djelima inspirirao baskijskim folklorom (*Baskijska simfonija*), Rogelio Villar (1875—1937), romantik intimnih ugođaja i autor uspjelih popjevaka, svježih klavirskih kompozicija (*Popijevke iz Leona*), komornih i orkestralnih radova i monografija (*Los músicos españoles*). Conrado del Campo (1878—1953), dobar

praktički muzičar (violist), očitovao je utjecaje Richarda Straussa, ali je, osobito u opernim radovima, znao oživjeti tipične događaje izrasle iz zbivanja i mentaliteta svoje zemlje i zemljaka. Njegovim brojnim operama pripadaju *Dies Irae* (1908), *El Final de Don Alvaro* (1910), *Paolo e Francesca* (1911), *La Malquerida*, *La Tragedia del Beso*, *La Culpa* i dr. Od ostalih djela navedimo trilogiju sa zborom *La Divina Comedia*, orkestralne kompozicije *Granada*, *Sinfonia madrileña* (sa zborom), *Don Juan de España*, violinski koncert, gudačke kvartete, klavirska djela i popijevke. — Joaquín Nin (1879—1949) razvio je višestruku djelatnost. Mnogo je nastupao kao pijanist, a istakao se i kao organizator, publicist i muzikolog. Izdao je velik broj djela iz španjolske muzičke prošlosti i uspješno je obrađivao španjolski folklor, osobito onaj starijeg tipa. Poput de Falle, i on je dugo živio u Parizu. U njegove kompozicije ubrajaju se klavirska djela (opsežna *Danse Ibérienne*, varijacije *1830*, *Lanac valcera*), djela za violinu i klavir (*Au Jardin de Lindaraja*, *Rapsodie Ibérienne*, *Suite espagnole*), više popjevaka i balet *L'écharpe bleue* (1937). — Jaimé Pahissa (1880) rano se pridružio nacionalnom umjetničkom pokretu u Barceloni, pa je na njegovim smjernicama komponirao uspjelu operu *La presó de Lleida* (1906). God. 1937. preselio se u Buenos Aires. Tu je djelovao kao pedagog, publicist i dirigent. U svojim djelima služi se individualnim postupcima (svjesno ograničenje na samo neke intervale) uz čestu primjenu polifonije. Autor je dviju simfonija, simfonijskih pjesama, uvertira, klavirskih djela i većeg broja opera. O svom prijatelju M. de Falli napisao je 1947. zapaženu mnografiju.

Učenik pariške Scholae cantorum i uz de Fallu jedan od najpopularnijih španjolskih kompozitora, Joaquín Turina (1882—1949) u početku je stajao pod znatnim utjecajem Franckove škole i Franckova cikličkog koncipiranja. Kasnije ga je drugovanje s de Fallom privelo potpuno španjolskom nacionalnom muzičkom smjeru, kojemu je dao niz uspjelih živopisnih djela. Jednim od remek-djela Turine smatra se njegova orkestralna kompozicija *La Procesión del Rocio* (1912), u kojoj je živim bojama ocrtao stari običaj u svome rodnom gradu Sevilli, kad u ljetu povorka hodočasnika odlazi u Trianu, seviljsko predgrađe. Kontrasti svečanog raspoloženja, pjesama, plesova, procesija i zvonjave dali su kompozitoru obilne pobude za oblikovanje vrlo zanimljive partiture u kojoj još jednom oživljuje dualizam Španjolske na ekstremima mistike i senzualnosti. Turina je ostavio i druga djela za orkestar: *Fantastične plesove*, *Seviljsku simfoniju*, *Evangelio de Navidad*. Pisao je i za muzičko kazalište (*Margot*, 1914, *Navidad*, 1916, *La Adultera penitente*, 1917, *Jardin de Oriente*, 1923), za komorne sastave (violinska sonata, 1908, gudački kvartet, 1910, klavirski kvintet, *Escena andaluza* za violu, klavir i gudački kvartet, suita za violinu i klavir, *L'Oración del Torero*, 1925, za gudački kvartet), za glas i klavir i za sam klavir (suita *Sevilla*, *Romantička sonata*, *Album de viaje*, *Cuentos de España*, *Niñerias*, *Mujeres españolas*, *Jardines de Andalusia* i dr.).

Joaquín Turina

Joan de Manén (1883) prvenstveno je poznat kao violinist, ali se intenzivno bavio i kompozicijom. Osim djela za svoj instrument (*Španjolski koncert*, *Katalonski capricci*, *Scherzo fantastique*) komponirao je opere (*Giovanna di Napoli*, 1903, *Acté*, 1903, *Neron y Acté*, 1928), simfonijsku pjesmu *Nova Catalonia*, concerto grosso za dvije violine, klavir i orkestar, gudački kvartet, manja djela za violinu i klavir

i osobito »scensku simfoniju« *Cami del Sol* (1926). — Manuel Infante (1883), dirigent, autor je mnogih uspjelih kompozicija za jedan i dva klavira. — Oscar Esplá (1886), čovjek široke kulture (doktor filozofije i inženjer), proučavao je muziku istočnih područja Španjolske, iz kojih i sam potječe. Njega folklor zanima pretežno zbog latentnih harmonijskih mogućnosti i arhaičkih obilježja. On je u istočnošpanjolskim napjevima pronašao i posebnu ljestvicu, na kojoj su mnogi građeni, te je prema toj ljestvici *(c-des-es-fes-ges-g-as-b-c)* koncipirao i teme raznih svojih djela. Iz prvog razdoblja stvaranja ovog kompozitora spomenimo operu *La bella durmiente* (1901), klavirska djela (sonata, 5 *Crepúsculos*), violinsku sonatu, klavirski kvintet, simfonijsku pjesmu *Erosov san* i orkestralnu *Levantinsku suitu*. Prisnija veza s folklorom, osobito putem spomenute ljestvice, opaža se u djelima iz drugoga stvaralačkog razdoblja, među kojima su *Evocaciones*, *Danzas y confines* (oba za klavir), opera *La Balteira* (1939), baleti *Ciclopes de Ifach* i *El Contrabandista* (1928), *Sonata del Sur* za klavir i orkestar (1936—1943), simfonijske pjesme *Las Cumbres* i *La Vela de Armas de Don Quixote*. — Jesús Guridi (1886), jedan od najznačajnijih među baskijskim kompozitorima, đak V. d'Indyja i vrstan orguljaš, imao je mnogo uspjeha operom *Amaya* (1920) i zarzuelama *La Meiga*, *El Caserío* (1926), a i drugim kompozicijama (*Pirinejska simfonija*, orkestralna *Don Quijoteova pustolovina*, tri gudačka kvarteta, djela namijenjena djeci, popijevke). — José-Maria Usandizaga (1887—1915), jedna od najvećih nada među baskijskim kompozitorima, prerano je umro; operom *Lastavice* (*Las Golondrinas*, 1914) doživio je golem uspjeh. — Federico Mompou (1893), poput mnogih drugih španjolskih muzičara, dugo je vremena živio u Parizu (od 1920. do 1941, a i prije i poslije tog razdoblja) u društvu istaknutih francuskih kompozitora i slikara. On je prvenstveno autor klavirskih djela, često svjesno primitivistički koncipiranih, bez taktnih crta, ali izvorna djelovanja i stila. Među brojnim njegovim kompozicijama za klavir navedimo *Impressiones intimas*, *Escenas Infantiles*, *Suburbios*, *Cantos magicos*, *Fiestas Lejanas*, *Passebres*, *Charmes*, *Diálogos*, *Preludios*, *Canciones y danzas*, *Varijacije na Chopinovu temu*. Napisao je i nekoliko uspjelih popjevaka. — Roberto Gerhard (1896), dugo vremena gotovo nepoznat muzičkoj javnosti, učio je kod A. Schönberga u godinama izgrađivanja 12-tonskog sistema. Napustivši okvire španjolskih folklornih tradicija i elemente francuskog impresionizma, kojima je također bio blizak, prihvatio je dodekafonička načela i ostao im vjeran. Eruptivan u neobuzdanoj dinamičnosti svojih djela, napisao je veoma uspjelu simfoniju (1955), violinski koncert (1943—1944), klavirski koncert (1951—1952), gudački kvartet (1956), duhački kvintet, dva klavirska trija, sonatu za violu i klavir, capriccio za lutnju, komičnu operu *La Duenna* (1949), balete *Don Quixote* (1940—1941), *Alegrias* (1943), *Pandora* (1944). Po završetku građanskog rata u Španjolskoj nastanio se u Engleskoj. — Manuel Blancafort (1897) prožima svoja djela često katalonskim folklorom; komponirao je, među ostalim, dva klavirska koncerta, gudački kvartet i mnogo radova za klavir (*Canciones de Montaña*, *Cantos intimos*, *Nocturnos*, *Tonadas*). — Salvador Bacarisse (1898), dirigent, boravi u Parizu; autor je opera, koncerata za violončelo, fantazije za violinu, Balade za klavir i orkestar, orkestralnih kompozicija i klavirskih djela.

Među španjolskim kompozitorima iz našeg stoljeća nijedan nije mogao doseći visinu Manuela de Falle; ipak, broj izrazitih talenata znatan je, a razmah novrsna su im i stremljenja. Dok stariji ostaju često privrženi nacionalnom smjeru, mlađi ga odlučno napuštaju i služe se novijim i najnovijim tekovinama današnje kompozicijske tehnike. Na razvoj posljednjih triju decenija španjolske muzičke kulture djelovao je, svakako, fašistički režim generala diktatora Franca, koji je mnoge muzičare natjerao u emigraciju a druge prisilio na šutnju. Jedan od najupadljivijih primjera napuštanja domovine zbog nepodesnih i teško snošljivih političkih prilika je proslavljeni violončelist i kompozitor Pablo Casals (1876), koji je po završetku građanskog rata napustio Španjolsku i nije se više u nju vratio.

U posljednjem odsjeku razvoja španjolske muzike znatnu je ulogu imala porodica Halffter. Njezin najstariji član Rodolfo Halffter (1900) već je kao mlad kompozitor pripadao pokretu španjolskih muzičara koji su propagirali mu-

zički jezik izgrađen na obilježjima folklora, ali združen sa svim prihvatljivim postignućima suvremene muzičke tehnike. Kasnije je prihvatio i dodekafonička načela. Protivnik Francov, morao je nakon građanskog rata pobjeći u Francusku, a zatim se 1939. nastanio u Meksiku. Nekoliko je godina (1946—1951) izdavao časopis *Nuestra musica*. Izvrstan tehničar, komponirao je više baleta (*Don Lindo de Almería*, 1935; *La Madrugada del Panadero*, 1940; *Elena la Traicionera*, 1945), violinski koncert (1943), orkestralnu suitu, *Koncertantnu uvertiru* za klavir i orkestar (1937), *Svečanu uvertiru* (1952), divertimento za devet instrumenata, četiri klavirske sonate, solo-pjesme i dr. — Srodan je životni put prošao Julián Bautista (1901—1961), kojega je neslaganje s Francovim režimom natjeralo da se skloni u Francusku, otkuda se 1940. preselio u Buenos Aires. Ukusan kolorist, umije u svoja djela unijeti i duhovitosti muzičkog humora. Napisao je dvije simfonije, *Uvertiru za groteskNu operu* (1932), koja mu je pribavila međunarodnu nagradu, orkestralnu *Suite all' antica* (1932), dva gudačka kvarteta, djela za klavir, za gitaru, operu *Interior*, balet *Juerga* (1929), solo-pjesme. — Joaquín Rodrigo (1902) mnogo je djela posvetio koncertantnom području: *Herojski koncert* za klavir i orkestar (1943), *Concierto de Estío* za violinu i orkestar (1944), *Concierto in modo galante* za violončelo i orkestar (1949), *Concierto de Aranjuez* za gitaru i orkestar (1939), koncert za harfu i orkestar. Napisao je, nadalje, više drugih orkestralnih i komornih kompozicija, zarzuelu *El Hijo fiugido* (1954), kantate i dr. — Ernesto Halffter (1905), brat Rodolfa, učio je kod M. de Falle (dovršio je de Fallino operno-oratorijsko djelo *Atlantida*) i A. Salazara. Dirigirao je u Španjolskoj, Južnoj Americi i Parizu. Nakon građanskog rata nastanio se u Lisabonu. Na njegovo stvaranje utjecali su Ravel i Stravinski, ali on je kroz elemente neobaroka i politonalnosti znao naći svoj put i lični izraz. U djela ovog zaista darovitog kompozitora pripadaju često izvođena sinfonietta u D-duru (1923—1927, više puta prerađena), *Portugalska rapsodija* za klavir i orkestar, *Portugalska fantazija* (1941), *Dos bocetos* za gudački kvartet (1923, prerađ. za orkestar), *Suite ancienne* za duhače, opera *La muerte de Carmen*, balet *Sonatina* (1928), komorna djela, solo-pjesme. — Pijanist i kompozitor Joaquín Nin-Culmell (1908), sin kompozitora Joaquína Nina st., nastupao je u Evropi i Americi i komponirao klavirski koncert (1946), klavirski kvintet i brojne klavirske kompozicije (sonata).

Mlada generacija španjolskih kompozitora smjelo osvaja nova izražajna područja i uklapa se u nastojanja evropske avangarde. Utemeljene su i posebne ustanove za propagiranje suvremene muzike: grupacija Nueva música (1958), koja je već slijedeće godine prestala djelovati ali joj je funkciju preuzela Aula de música u okviru madridskog Atenea, institucije za propagiranje suvremenog znanstvenog, književnog i umjetničkog stvaranja. U Barceloni djeluje od 1959. skupina simpatizera avangarde Música abierta.

Spomenimo bar nekoliko predstavnika mladog krila španjolskih kompozitora koji se intenzivno bave dodekafonijom, serijelnošću pa i aleatorikom: José Cercos (1924), Juan Hidalgo (1927), Ramón Barce (1928; klavirska sonata, gudački kvartet, *Soledad primera* za sopran i mali sastav), J. M. Mestres Quadreny (1929; komorna muzika I-II, aleatorička kompozicija *Invencion movil*), Luis de Pablo (1930; četiri invencije za orkestar, 1959, klavirska sonata, *Radial* za 24 instrumenta, *Recíproco* za flautu, klavir i udaraljke, *Prosodia* za flautu, klarinet i udaraljke, 1963), veoma daroviti Cristóbal Halffter (1930; simfonija za tri grupe instrumenata, 1962—1963, *Pet mikroforma* za orkestar, klavirska sonata, aleatorički *Formantes* za dva klavira, sonata za solo-violinu, *In expectatione resurrectionis Domini* za bariton, zbor i orkestar, 1963), Manuel Carra (1931), Enrique Raxach (*Metamorphose* za orkestar, 1963, *Estrofas* za šest izvođača, 1963, *Fluxion*, 1964), Xavier Benguerel (koncert za dvije flaute i gudače), Antón García Abril, Alberto Blancafort, Fernando Ember, Gerardo Gombau (simfonijska pjesma *Don Quixote*, 1945, sonata za komorni orkestar, 1953, trio, 1954, *No son todos ruiseñores* za sopran, klarinet, violu i gitaru, 1961), Enrique Franco.

* * *

O portugalskoj muzici manje se može govoriti nego o španjolskoj. Krupnih muzičkih ličnosti, koje bi se mogle mjeriti s Albénizom ili de Fallom, nije Portugal do danas dao.

Počeci portugalske muzike padaju u XIII st., kad se susreću plodovi trubadurske lirike. U XV i XVI st. cvate instrumentalna muzika vihuelista, u XVI st. snažno prodire u Portugal vokalna polifonija, kojoj je prvi domaći predstavnik Damião de Goes (1502—1574). Visok stupanj u razvitku polifonog stila postigla je u XVII st. škola u Evori s učenicima Manuela Mendesa (oko 1547—1605), među kojima su se posebno istakli Duarte Lobo (oko 1560--1646) i, kasnije, Dias Melgaz (1638--1700). Znatna je uloga muzičara na dvoru Joãoa IV (XVII st.), koji se i sam bavio kompozicijom. Jedan od najznačajnijih muzičara tog vladara bio je Manuel Cardoso (oko 1569—1650).

Ipak, neka zbivanja iz historije evropske muzike odrazila su se u Portugalu sa zakašnjenjem: talijanska je opera stigla u Lisabon tek 1720. Prva portugalska opera *Sokratova strpljivost*, koju je komponirao Francisco Antonio d'Almeida, izvodi se 1733. U to vrijeme pada djelatnost »portugalskog Scarlattija«; bio je to Carlos de Seixas (1704—1742), autor oko 200 sonata za čembalo. Znatan lik u XVIII st. bio je João de Sousa Carvalho (1730—1798), kompozitor opera, klavirske i crkvene muzike, čije su operne predigre temelj portugalske simfonijske muzike. Njegov je učenik simfoničar João Domingos Bomtempo (1775—1842). Na prijelazu u XIX st. veliku su popularnost, također izvan Portugala, uživale opere talijanskog stila što ih je pisao Carvalhov učenik Marcos Antonio Portugal da Fonseca (1762—1830), poznat i pod imenom Marc' Antonio Portogallo.

U XIX st. susrećemo imena nekad popularnih portugalskih kompozitora koji su stvarali pod utjecajem talijanske, a ponekad i francuske kazališne muzike: Francisco de Freitas Gazul (1842) autor je velikog broja opera (*Frei Luis de Souza*), Miguel Angelo Pereira (1843—1901) komponirao je mnogo djela s područja komorne i simfonijske muzike i operu *Eurico*, Augusto Machado (1845—1924) stekao je ugled kao operni a prvenstveno operetni kompozitor (opere *Laureana, Os Dorias, Venere*; operete *O sol de Navarra, O Espadachin do Outeiro*); pisao je u stilu Masseneta. Značajnu je djelatnost razvio José Vianna de Motta (1868—1948) kao pijanist (bio je učenik Liszta i Bülowa), dirigent, ravnatelj konzervatorija u Lisabonu (1919—1937), muzički pisac i kompozitor. Među njegovim djelima nalaze se klavirske kompozicije (*Portugalski prizori*, pet *Portugalskih rapsodija*), simfonija *Domovini*, gudački kvartet i *Luzijade* za zbor i orkestar. Mnogo nadarenosti pokazao je operni i orkestralni kompozitor Alfredo Keil (1850—1907; opere *Don Branca, Irene, Serrana*).

U naše stoljeće pada djelovanje većeg broja portugalskih kompozitora: Luis de Freitas Branco (1890—1955), poznat i kao muzički pisac, uveo je u portugalsku muziku impresionistički smjer, ali se kasnije priklonio neoklasicističkim obilježjima. Bio je veoma uvažen kao muzički pedagog. Komponirao je simfonije, orkestralne suite u stilu portugalskog muzičkog folklora, nekoliko komornih i klavirskih radova i popijevke. Ruy Coelho (1892) izraziti je muzički nacionalist; njegove opere *Ines de Castro, Belkiss, Crisfal, Entre Gestas, Tá-Mar* pune su kolorita i mjestimično svjedoče o snažnoj melodijskoj invenciji. Frederico de Freitas (1902) napisao je niz baleta (*Verde Gaio, Omuro de derrete, Imagens da terra e do mar*), koji su inspirirani folklorom, a u svojim komornim i orkestralnim kompozicijama primjenjivao je, prvi put u portugalskoj muzici, načela politonalnog i atonalnog načina pisanja. Ivo Cruz (1901), vrstan pijanist i dobar organizator, mnogo je učinio za propagiranje muzičke umjetnosti u Portugalu. Njegov ciklus

historijskih klavirskih koncerata iz 1923. bio je krupan događaj u muzičkom životu njegove domovine. Svojim nastupima nesebično je utirao putove mlađim kompozitorima. Djela su mu impresionistički i novoromantički obojena.

Od ostalih treba da se spomenu Claudio Carneyro (1895), Fernando Lopez Graça (1906), Armando Fernandez (1906), Jorge Croner Vasconcellos (1910), Victor Pinto Macedo, Filipe de Sousa i Joly Braga Santos (1924), jedan od najdarovitijih mlađih portugalskih kompozitora, među čijim su djelima četiri simfonije (1947—1951), koncert za violu (1960), *Tri simfonijske skice* (1962), sinfonietta (1963), dva gudačka kvarteta, jednočinka *Viver ou morrer* (1952), opera *Mérope* (1959), baleti i dr. Santos piše u tradicionalnim formama, ističući prvenstveno melodiju kao nosioca emocionalnosti.

ŠVICARSKA

O švicarskoj se muzici ne može govoriti onako kao što se, na primjer, govori o španjolskoj, češkoj ili norveškoj. Stanovnici Švicarske, politički već odavna ujedinjeni, gravitirali su u razvoju svoje duhovne kulture prema velikim narodima uz koje ih veže jezik i geografski smještaj. Istočni dio Švicarske orijentiran je pretežno prema njemačkoj kulturi, zapadni dio prema francuskoj, a južni prema talijanskoj. Time se, dakako, ne želi ustvrditi da je susjedstvo Nijemaca, Francuza i Talijana izazvalo epigonstvo švicarskog umjetničkog stvaralaštva. Takvog epigonskog eklektizma doduše ima, i to nije teško razumjeti. Ali je Švicarska baš u muzici dala niz stvaralačkih individualnosti koje su suvremenu evropsku muziku znatno obogatile. O. Schoeck, C. Beck, W. Burkhard, H. Sutermeister, E. Bloch, F. Martin istaknuti su suvremeni evropski kompozitori. I Arthur Honegger je dijete švicarskih roditelja.

Počeci historije muzike na švicarskom teritoriju vezani su uz djelatnost redovnika po samostanima srednjeg vijeka. Podatke o njihovu radu susreli smo već u poglavlju o srednjovjekovnoj muzičkoj kulturi. Znamo za Notkera Balbulusa i za Tutila (dodajmo im i Ekkeharda) kao predstavnike muzičke škole u St. Gallenu, koja je uživala golem ugled. Svojim sekvencama izvršio je Notker velik utjecaj na svu crkvenu muziku ondašnje Evrope. Uz St. Gallen čuveni su po muzičkoj djelatnosti bili i samostani Einsiedeln, Reichenau (u kojemu je djelovao Hermannus Contractus), Engelberg. U XVI st. susrećemo dva značajna imena: Ludwiga Senfla i teoretičara Glareanusa. U XVII st. javlja se osnivanje amaterskih muzičkih udruženja (collegia musica) iz kojih su se kasnije razvili različiti reproduktivni kolektivi (pjevačka, filharmonijska društva). Zaslužuje da se spomene i narodni obred vinogradara u doba berbe, u kojemu ima pjesničko-muzičkih i koreografskih elemenata. U to se vrijeme (XVIII st.) javljaju, iako rijetko, pokušaji komponiranja scensko-muzičkih djela, ali utjecaji talijanske opere suviše su jaki. Pred početak XIX st. širi se po Švicarskoj snažno gajenje zborne muzike, koju propagira Hans Georg Nägeli (1773—1836). Postepeno se razvija i koncertni život, u kojemu se prvenstveno odražavaju tekovine francuske i njemačke romantike. U drugoj polovini prošlog stoljeća započinje i djelatnost prvih švicarskih kompozitora, koji pokazuju više umjetničke samostalnosti i upornija nastojanja u izbjegavanju epigonstva i oponašanju velikih susjeda.

U pregledu djelatnosti švicarskih kompozitora odijelit ćemo zbog lakše orijentacije muzičare iz njemačkog dijela zemlje od onih iz francuskog. Talijanski dio nije dao značajnijih muzičkih imena.

Prvi istaknutiji kompozitor na njemačkoj strani bio je Friedrich Hegar (1841—1927), dirigent i autor brojnih kompozicija za muški zbor, koje naglašavanjem virtuoskih efekata unose u švicarsku zbornu literaturu nov tip zbornog djela. Od ostalih Hegarovih djela, u kojima se odražavaju značajke novoromantike, važan je oratorij *Manasse* (1888) i koncert za violončelo i gudački kvartet. — Hans Huber (1852—1921) jedan je od prvih švicarskih simfoničara. Stvarajući u okviru Schumannove i Brahmsove romantike, zasnovao je šest od svojih osam simfonija na programnoj podlozi: prva simfonija posvećena je Vilimu Tellu, drugu su inspirirale Böcklinove slike, treća nosi naziv *Herojska*, četvrta je *Akademska*, peta *Romantička* (podnaslov: Guslač iz Gmünda), a sedma *Švicarska*. Taj veoma plodan umjetnik, u čijem su stvaranju zamjetljivi utjecaji Wagnera i R. Straussa, ostavio je četiri klavirska koncerta, violinski koncert, više drugih orkestralnih kompozicija, mnogo komornih djela, klavirske kompozicije, opere (*Kudrun*, 1896, *Der Simplicus*, 1899, *Frutta di mare*, 1913, *Die schöne Bellinda*, 1915), kantate, oratorije i velik broj zbornih djela i popjevaka. — U najuspjelija djela što ih je napisao Hermann Suter (1870—1926) pripada oratorij *Le laudi di San Francesco d'Assisi* (1924) za soliste, dječji i mješoviti zbor, orkestar i orgulje. Taj je kompozitor ostavio i nekoliko gudačkih kvarteta, gudački sekstet, simfoniju, violinski koncert, simfonijsku pjesmu sa zborom *Walpurgisnacht* (prema Goetheu) i više zborova i popjevaka.

Dok je Heinrich Pestalozzi (1878—1940) postao popularan po svojim zbornim kompozicijama i solo-pjesmama, Fritz Brun (1878) ide u red najistaknutijih švicarskih simfoničara. Napisao je deset simfonija (1908—1953), u kojima gradi na elementima baštine Brahmsa i Brucknera, unoseći u nju tekovine suvremenog izražavanja. Uz druga orkestralna djela komponirao je koncertantnu muziku, gudačke kvartete, zborove, pjesme. — Volkmar Andreae (1879—1962) autor je opera (*Ratcliff*, 1914, *Abenteuer des Casanova*, 1924), gudačkih kvarteta, simfonije, popjevaka i klavirskih djela, ali je prvenstveno poznat kao izvrstan dirigent, dugogodišnji vođa zürišklh simfonijskih koncerata. — Značajna je ličnost Othmar Schoeck (1886—1957), svakako najizrazitiji predstavnik švicarske popijevke, koju je njegovao za sve vrijeme svoga stvaralaštva. Vješt tehničar, Schoeck ne postavlja i ne rješava zakučaste probleme, premda ne ostaje ravnodušan prema tekovinama suvremene muzike. Oko 380 njegovih popjevaka nastajalo je pojedinačno a i u ciklusima, čuvajući neprekidno intimnost ugođaja i djelovanja. Ali Schoeck je pokazao interes i za ostale muzičke vrste. Komponirao je opere (*Don Ranudo*, 1919, *Venus*, 1922, *Penthesilea*, 1927, prerađ. 1942, *Vom Fischer und syner Fru*, 1930, *Massimilla Doni*, 1937, *Schloss Durande*, 1943), komorna djela, koncert za violončelo i orkestar, pastoralni intermezzo *Sommernacht* za gudački orkestar, koncert za rog i gudački orkestar (1952) i veća zborna djela tipa kantate. — Walter Schultess (1894), Walter Lang (1896) i Walther Geiser (1897) pretežno su instrumentalni kompozitori. — Značajniji je Albert Moeschinger (1897), pijanist i vrstan pratilac. I njegovo je stvaranje pretežno instrumentalnog karaktera. Za orkestar nije mnogo pisao; tek u posljednjem odsjeku stvaranja nastalo je njegovih pet simfonija (1946—1960). Prije toga komponirao je tri koncerta za klavir i koncert za violinu. Od ostalih djela ističu se *Fantasie concertante* za flautu, klarinet, fagot i orkestar (1963), *Labyrinth* za orkestar i tri soprana (1963), *Mémorial intime* za gudački trio (1963), osam gudačkih kvarteta, *Concert en sextuor* (klavir i pet gudača, 1961), dvije sonate za violončelo i klavir, *Varijacije na temu Stravinskog* za klavir, 28 preludija za orgulje, više kantata (*Herbst des Einsamen* prema Goetheu) te opera *Die sieben Raben* (1946). — Tehničku zrelost i lakoću oblikovanja, koje se često temelje na elementima naglašene polifonije, očituje u svojim djelima Robert Blum (1900), autor simfonija, *Baletne suite*, orkestralnih varijacija (1964), *Muzike za osam instrumenata*, više koncerata (među njima trostruki koncert za violinu, obou, trublju i komorni orkestar, 1964), komornih djela, vokalnih djela svjetovnog i crkvenog karaktera (oratorij *Erzengel Michael*, 1962) i filmske muzike.

Jedan od najistaknutijih suvremenih švicarskih kompozitora je Willy Burkhard (1900—1955). Nastavnik za kompoziciju na konzervatoriju u Zürichu, obraća se u svom stvaranju muzičkoj prošlosti, majstorima rene-

sansne polifonije i muzičkog baroka, ali se suvereno služio i izražajnim sredstvima današnjice. Na osebujnom združivanju tih elemenata Burkhard je našao svoj lični umjetnički govor, kroz koji se provlači ljubav prema prirodi i njenim ljepotama, a i odražavanje religioznih čuvstava. U mnogim njegovim djelima ističe se etička pozadina, borba između dobra i zla, koja redovito završava pobjedom dobra. Burkhard je bio plodan na gotovo svim područjima. Među njegova djela idu: opera *Die schwarze Spinne* (1949), oratoriji *Das Gesicht Jesajas* (1936), jedno od njegovih najsnažnijih djela, i *Das Jahr*, (1940), zatim više kantata (*Till Ulenspiegel, Lob der Musik, Herbst, Der Sonntag, Die Sintflut*), nekoliko izrazito crkvenih djela (Te Deum), kraće zborne kompozicije i popijevke; od instrumentalnih djela spomenimo tri simfonije (treća nosi naziv *Piccola sinfonia giocosa*), niz djela za gudački orkestar (fantazija, koncert, tokata), dva violinska koncerta, concertino za violončelo i gudački orkestar, koncert za violu i orkestar (1954), dva gudačka kvarteta, klavirski trio, serenadu za osam instrumenata, klavirske radove (sonata, *Invencije)* i kompozicije za orgulje (fantazija op. 32, fantazija i koral *Ein'feste Burg*).

Robert Oboussier (1900—1957), autor zapažene studije o Beethovenovim simfonijama, komponirao je operu *Amphytrion* (1949), simfoniju, orkestralnu suitu, *Introitus* za gudače, violinski koncert (1954), klavirski koncert, violinsku sonatu (*Sonata brevis*, 1951), kantatu *Antigone* i opsežan ciklus popjevaka *Leben und Tod*. — Jedan od najnadarenijih među švicarskim kompozitorima svakako je Conrad Beck (1901), učenik Nadie Boulanger. U suštini instrumentalni, pretežno komorni kompozitor, on odaje sklonost k linearnom koncipiranju, koje se uspješno stapa s profinjenošću ritma i kolorita. U djelima ovoga umjetnika, koji u sredstva svoga izražavanja ubraja i atonalne slobode, zamjećuje se također ljubav za ljepote švicarskog kraja, a i težnja za ocrtavanjem suzdržanih lirskih raspoloženja. Beck je komponirao šest simfonija (1925—1950), concertino za klavir i orkestar (1927), koncert za gudački kvartet i orkestar (1929), klavirski koncert (1933), komorni koncert za violinu i orkestar (1940, prerađ. 1950), koncert za čembalo i komorni orkestar (1942), koncert za violu i orkestar (1949), concertino za obou i orkestar (1964), *Suite concertante* za duhače, udaraljke i kontrabase (1962), više drugih orkestralnih djela (*Innominata*, 1931, suita, fantazija), četiri gudačka kvarteta, dva gudačka trija, dvije sonate za violončelo i klavir, Serenadu za flautu, klarinet i gudački orkestar (1935), balete *Drei Bilder aus dem Struwwelpeter* (1934) i *Der grosse Bär* (1936), requiem, nekoliko kantata, među njima *Lirsku kantatu* na Rilkeove stihove i *Komornu kantatu* na sonete L. Labéove, potresni oratorij *Der Tod zu Basel* (1953), koji možda predstavlja vrhunac njegova dosadašnjeg stvaranja, *Der Tod des Oedipus* za zbor i orkestar, zborove i popijevke. Obrađivao je i narodne napjeve. — Peter Mieg (1906) mnogo je djela posvetio klaviru i različitim sastavima: komponirao je tri koncerta za dva klavira, dva koncerta za klavir i orkestar, koncert za dva klavira i orkestar, tri klavirske sonate, nadalje, dva gudačka kvarteta, violinsku sonatu, violinski koncert, koncert za flautu i gudače i dr.

Ono što je Benjamin Britten za Englesku, to je — iako u manjim razmjerima — Heinrich Sutermeister (1910) za Švicarsku. Kao što je Britten prvi među engleskim kompozitorima osvojio međunarodno muzičko kazalište, tako je i Sutermeister prvi švicarski operni kompozitor čija su djela doživjela međunarodna priznanja. Njegov je najveći dosadašnji uspjeh opera *Romeo i Julija* (1940), za koju je sam napisao libreto. Uzevši za temelj Shakespeareovu tragediju, on je izrazitim smislom za djelovanje s pozornice uklonio iz teksta sve pojedinosti sporednog značenja i radnju bez zastoja usmjerio k završnoj katastrofi. Za Sutermeisterovu muziku može se reći da reljefno crta karakter i duševna zbivanja Shakespeareovih junaka; koncipirajući uglavnom tonalno, ali prilično slobodno, s bogatim primjesama kro-

matike, Sutermeister naglašuje melodički moment, čime u operu unosi plastičnost izražavanja kakva se rijetko susreće u muzičko-scenskim radovima novijeg doba. Poslije opere *Romeo i Julija*, kojoj je prethodio balet *Das Dorf unter dem Gletscher* (1937), napisao je Sutermeister više opernih djela, koja su redovito pobuđivala živ interes međunarodne publike i kritike. To su: *Die Zauberinsel* (1942), također prema Shakespeareu, *Nioba* (1946), u kojoj su koreografski elementi neobično obilni, *Raskoljnikov* (1948), prema Dostojevskom, sa zanimljivim pokušajem da se savjesti glavnog junaka dade posebna uloga i pjevačka partija, *Die schwarze Spinne* (1949), *Der rote Stiefel* (1951), *Titus Feuerfuchs* (1958), svježa komična opera *Seraphine oder Die stumme Apothekerin* (1959) i televizijska opera *Das Gespenst von Canterville* (1964). U ostala djela ovog umjetnika pripadaju *Kantata 1944*, kantate *Das Hohelied* (1962), *Dem Allgegenwärtigen, Der Papagei aus Kuba* (1963) i *Erkennen und Schaffen* (1964), *Sedam ljubavnih pisama* za tenor i orkestar, *Max und Moritz* za vokalni kvartet i klavir (1951), divertimento za gudače (1946), duhački sekstet, tri klavirska koncerta, koncert za violončelo, *Molitva* za klavir i orkestar (1951), klavirska sonata i *Missa da Requiem* (1953).

Sutermeisterov je vršnjak Rolf Liebermann (1910), od 1959. intendant opere u Hamburgu. I njega privlači problematika suvremenog muzičkog kazališta, pa je na tom području imao i značajnih uspjeha s operama *Leonore 40/45* (1952), u kojoj je naglasio antimilitarističke i pacifističke tendencije, *Penelope* (1954), s aluzijama na brutalne posljedice ratnih zbivanja, i *School of Wives* (1955, prerađ. 1957), prema Molièreovoj komediji *Škola za žene*. Taj daroviti umjetnik, koji se spretno služi atonalnošću i dodekafonijom pa i elementima jazz-muzike, napisao je, među ostalim, simfoniju (1949), koncert za jazz-band i orkestar (1954) koji se donekle približava concertu grossu, *Geigy Festival Concert* za orkestar (1958), uspjeli orkestralni *Furioso* (1947), klavirsku sonatu, dramatsku kantatu *Streitlied zwischen Leben und Tod* (1950), *Chinesische Liebeslieder* za tenor, harfu i gudački orkestar (1945), *Concert en forme de rondeau* za sopran, violinu i orkestar (1959). Pravi kuriozitet je njegova kompozicija *Les Échanges* (1964), namijenjena Nacionalnoj izložbi u Lausannei 1964. »Izvode« je isključivo uredski i drugi strojevi! — Robert Suter (1919) komponirao je koncert za klavir i komorni orkestar (1948), nekoliko *Lirskih suita* za solističke instrumente i gudače, orkestralni *Impromptu* (1957), duhački kvintet, djela za čembalo, kantatu na starogrčke tekstove *Heilige Leier, sprich, sei meine Stimme*, muzičku priču *Konrad von Donnerstadt* (1954), muzičku komediju *Der fremde Baron* (1952). — Mnogo plodniji od navedenih kompozitora je Armin Schibler (1920). Aktivan na svim područjima kompozicije, prošao je kroz nekoliko evolutivnih faza, u kojima su očiti elementi neobaroka, kasnoromantičkog ekspresionizma i slobodno primijenjene dodekafonije. U svojim djelima na poseban način produbljuje snagu i izražajni domet ritma. I on se mnogo bavio muzičkim kazalištem, o čemu svjedoče opere *Der spanische Rosenstock* (1950), *Die Augen des ewigen Bruders* (1950), *Der Teufel im Winterpalais* (1951), *Die Füsse im Feuer* (1955), *Urs und Flurina* (dječja opera, 1960), *Blackwood & Co.* (1962), *Antoine und Carnela* (1963) i jednočinka *Die späte Sühne* (1964), baleti *Der Raub des Feuers* (1945), baletna trilogija *Der Mensch* (sastoji se iz baleta *Der Gefangene*, 1957, *Curriculum vitae*, 1958, i *Selene und Endymion*, 1960—1962), *Das Jubilaeumsbett* (1958, opera-balet), *Die ehrbare Dirne* (1960), *Pour le temps présent* (1964). Među ostala djela ovog umjetnika pripadaju tri simfonije (1946—1957), niz koncerata (za violinu, za klavir, za violončelo, za flautu, za klarinet, za rog, za trublju, za pozaunu, za harfu, za udaraljke), četiri gudačka kvarteta (1945—1960), klavirske kompozicije, oratorij *Media in vita* (1958), kantate *Polyphem*, *Wessobrunner Kantate*. Bavi se i publicistikom.

Sljedbenik A. Weberna i dosljedni zastupnik serijelnog sistema Jacques Wildberger (1922) traži i nalazi osebujna rješenja, tako u orkestralnim djelima *Tre mutazioni* (1953) i *Intensio-Centrum-Remissio* (1958). Napisao je, nadalje, divertimento za klavir i orkestar, koncert za obou (1963), duhački trio, *Zeitebenen* za 8 instrumenata, *Muziku* za 22 solo-gudača (1961), varijacije *Concentrum* za čem-

balo, nekoliko kantata, televizijski balet *Journaux* (1955) i opernu jednočinku *Épitaphe pour E. Galois* (1964), u kojoj sudjeluju solisti, govorni zbor, zvučnici i orkestar. — Jedan od darovitijih predstavnika suvremene švicarske muzike je Klaus Huber (1924), autor djela *Moteti cantiones* za gudački kvartet, *Noctes intelligibilis lucis* za obou i čembalo (1961), *Litania instrumentalis* i dr. — Znatan ugled u međunarodnom muzičkom svijetu stekao je Rudolf Kelterborn (1931), oduševljeni dodekafoničar, autor brojnih radova, među kojima su simfonija za gudački orkestar (1954), dvije komorne simfonije (1960. i 1964), dva concertina (za violinu, 1956, i za klavir, 1959), druga orkestralna djela (*Lamentationes*, 1962, *Vier Nachtstücke*, 1963), tri gudačka kvarteta, sonata za 16 solista gudača, pet fantazija za flautu, violončelo i čembalo, *Pet eseja* za violinu i klavir, *Komorna sonata 1963* za sekstet, sonata za dva klavira, opera *Die Errettung Thebens* (1963), oratorij *Die Flut* (1965), više kantata. — Među ostalim švicarskim kompozitorima njemačkog jezičnog područja neka budu spomenuti Jürg Wyttenbach (1935; balet *Der Gefesselte*, 1963), nadareni oboist, Boulezov učenik Heinz Holliger (1939; balet *Der magische Tänzer*, 1964, kantata *Erde und Himmel*, 1963, *Glühende Rätsel* za alt i instrumentalni sastav, 1964, *Mobile* za obou i harfu, 1963, *Sekvence* za harfu, 1962), Edward Stämpfli, Hans Ulrich Lehmann.

Zanimljive, ponekad izvorne umjetničke ličnosti dala je i tzv. Suisse romande, tj. dio Švicarske koji je jezično i duhovno orijentiran prema Francuskoj.

Najstariji od kompozitora iz toga dijela, Otto Barblan (1860—1943), njemački đak, izvrstan orguljaš, osobito se istakao u propagiranju Bachove umjetnosti. Njegove kompozicije pripadaju gotovo sve crkvenoj muzici. Pisao je, među ostalim, velika oratorijska djela (*Ode patriotique, Pasija po Luki*) i opsežne radove za orgulje (*Passacaglia na ime BACH*). — Joseph Lauber (1864—1952), vrstan tehničar i pedagog, stvarao je prvenstveno na polju simfonijske i komorne muzike (pet simfonija, dva violinska i dva klavirska koncerta) u ponešto konzervativnom stilu. — Émile Jaques-Dalcroze (1865—1950) postao je poznat u prvom redu po intenzivnoj i izvornoj djelatnosti na području tzv. ritmičkog odgoja, kojim je unaprijedio i obogatio nastavu muzike, plesa i gimnastike. Osjećaj za ritam povezuje Dalcroze s pokretima tijela široko razvijajući smisao za poliritmiku, koja u suvremenoj muzici igra veoma važnu ulogu. Posebni instituti Dalcrozeova ritmičkog odgoja podignuti su u Hellerauu (Dresden), Genèvi, Laxenburgu (Beč), Berlinu. Probleme svog sistema Dalcroze nije rješavao samo praktički već i teoretski (*Ritam kao odgojno sredstvo u umjetnosti*, šest predavanja, 1907, *Metoda Jaques-Dalcroze* u osam svezaka, 1906—1907). Ali Dalcroze duguje svoj ugled u muzičkom svijetu i svojim brojnim kompozicijama. Njegove zborne pjesme a i popijevke za glas i klavir vrlo su omiljene u zapadnoj Švicarskoj. Pisao je opere (*Le violon maudit*, 1893, *Janie*, 1894, *Sancho Panza*, 1897, *Le bonhomme Jadis*, 1906, *Les jumeaux de Bergame*, 1908), veća zborna djela (*Festival vaudois, Fête de la jeunesse et de la joie*), dva violinska koncerta i više komornih i klavirskih radova. God. 1942. objavio je knjigu uspomena (*Souvenirs*). — Massenetov učenik Gustave Doret (1866—1943), dobar dirigent, razvijao se umjetnički u francuskoj sredini. Od njegovih opera najuspjelija je *Les Armaillis* (1906). Ostavio je i više orkestralnih i komornih kompozicija, oratorija, kantata, pjesama i zborova, a i više knjiga. — Alexandre Denéréaz (1875—1947) našao je svoj uzor u umjetnosti Richarda Wagnera. Komponirao je tri simfonije, razna simfonijska djela, concerto grosso, tri gudačka kvarteta i dr. Zajedno s C. Bourguèsom napisao je vrijedno djelo *La musique et la vie intérieure* (1920).

Jedinstven je lik Ernest Bloch (1880—1959). Od 1917. boravio je u Sjedinjenim Državama, gdje je razvio intenzivnu pedagošku djelatnost i odgojio više istaknutih američkih kompozitora (Sessions, R. Thompson, Porter, Antheil). Iako je u svome stvaranju sačuvao osnovne crte tmurne dramatičnosti, tjeskobe i pesimizma, u njegovoj se kompozitorskoj djelatnosti mogu zamijetiti tri razdoblja, razgraničena raznolikošću težnja i ostvarenja. U prvom razdoblju težište je na simfonijskim kompozicijama i na operi *Macbeth*

(1910). Pod izvjesnim utjecajem Debussyja i Richarda Straussa nastaju tada simfonijske pjesme *Vivre et Aimer* (1900) i *Hiver-Printemps* (1904—1905). Karakteristična je iz toga doba simfonija u cis-molu (1901), s podnaslovima pojedinih stavaka u kojima se zrcali stav Blocha prema problemima ljudskog života. U drugom razdoblju, koje dopire otprilike do drugoga svjetskog rata, jezgra stvaralaštva leži u specifičnom odnosu prema hebrejskoj prošlosti i duhu hebrejske misli i muzike. Prema vlastitim umjetnikovim riječima, njemu nije prvenstveno do toga da pomoću arhaizama i citata stvara hebrejsku muziku. On teži za tim da oživi unutrašnje jedinstvo mišljenja i osjećanja koje prožima starozavjetne knjige i dušu hebrejskog naroda. Nastaje tada Blochov tzv. hebrejski ciklus, koji obuhvaća tri orkestralne *Hebrejske poeme* (*Trois poèmes juifs*, 1913), hebrejsku rapsodiju *Schelomo* za violončelo i orkestar (1916), simfoniju *Izrael* za pet solističkih glasova i orkestar (1912-1916) i *Preludij i dva psalma* za sopran i orkestar (1912—1914). U trećem razdoblju Bloch napušta rapsodičnost, koja je dotada veoma karakteristična za njegov način koncipiranja, i traži oslonac u određenijoj, čvršćoj formalnoj okosnici. — Osim navedenih djela Bloch je napisao za orkestar: concerto grosso za klavir i gudače (1924—1925), epsku rapsodiju *America* (1926), simfonijsku fresku *Helvetia* (1928), simfonijsku pjesmu s obligatnim violončelom *Voice in the Wilderness* (1936), suitu *Evocations* (1937), simfonijsku suitu (1945), *Sinfonia breve* (1951), treću simfoniju (1956), concerto grosso br. 2 (1952), violinski koncert (1938) i simfonijski koncert za klavir i orkestar (1950); među njegove komorne kompozicije pripadaju: klavirski kvintet (1924, jedno od najznačajnijih Blochovih djela), četiri gudačka kvarteta (1916—1954), dvije violinske sonate (1920, 1924), kraće kompozicije za gudački kvartet, suita za violu i klavir (1918—1919) i nekoliko djela za violinu i klavir (često izvođeni *Baal Schem*, 1923); među klavirskim djelima spomenimo sonatu (1935). Bloch je napisao i nekoliko popjevaka. Većim vokalno-instrumentalnim djelima pripada hebrejsko bogoslužje *Sacred service* (*Avodath Hakodesh*) za bariton, zbor i orkestar (1932—1934). Osim opere *Macbeth* napisao je i operu *Jezabel* (1918).

Ernest Bloch

Uz Blocha najistaknutiji je današnji švicarski kompozitor iz zapadnog dijela zemlje Frank Martin (1890), pijanist i čembalist. On je razmjerno kasno, poslije četrdesete godine života, postigao punu umjetničku zrelost nizom značajnih djela, među kojima četiri instrumentalne balade rapsodičkog karaktera (prva za alt-saksofon, gudače, klavir i udaraljke, 1937, druga za klavir i orkestar, 1939, treća za pozaunu i orkestar, 1940, četvrta za violončelo i mali orkestar, 1949), oratorij *Vin herbé* za 12 glasova, 7 gudačkih instrumenata i klavir (1938—1940), *Cornet* (prema R. M. Rilkeu, 1943), *Šest monologa* za dramu *Jedermann* H. v. Hofmannsthala (bariton i klavir, 1943), oratoriji *In Terra Pax* (1944), *Golgotha* (1947) i *Pilatus* (1964), *Mala koncertantna simfonija* za čembalo, harfu, klavir i dva gudačka orkestra (1945, postoji i preradba za veliki orkestar), *Osam preludija* za klavir (1948), koncert za

sedam duhačkih instrumenata, timpane i gudački orkestar (1949), violinski koncert (1950—1951) i koncert za čembalo (1952), *Passacaille* za komorni orkestar (1953), Etide za orkestar (1956), orkestralni preludij *Inter arma caritas* (1963), opere *Der Sturm* (1956), prema Shakespeareovoj *Oluji*, i *Monsieur de Pourceaugnac* (1963). Među ranijim umjetnikovim djelima ističe se niz komornih radova, *Ritmovi* za orkestar (1926) i klavirski koncert (1934). Martin se služi i dodekafoničkim načelima, ali ih ne primjenjuje kruto, već prilično slobodno, uz upotrebu i drugih izražajnih sredstava. Izgradio je vlastiti izražajni stil na specifičnoj kromatizaciji i arhaizmima i na elementima bogate ritmičke razgranatosti. Izvornost, profinjenost, ali ponekad i elementarnost obilježuju Martinove radove, među kojima možda najviše domete predstavljaju *Vin herbé* (povijest o Tristanu i Izoldi) i *Mala koncertantna simfonija*, u kojoj privlači ritmička živost brzih odlomaka i snaga izraza u polaganima.

Od ostalih švicarskih kompozitora ove skupine treba spomenuti još nekolicinu. — Henri Gagnebin (1886), dobar organizator, pisao je uspjele komorne i orkestralne kompozicije (simfonija u H-duru, simfonijska pjesma *Lude djevice*, suita za orkestar, koncert za violončelo, klavirska sonata) i oveća vokalna djela (oratorij *Sv. Franjo, Requiem ljudske taštine*); Aloys Fornerod (1890—1965) autor je dviju simfonija, koncerata za dvije violine, violinske sonate i *Eolske suite*; Jean Binet (1893—1960) napisao je, među ostalim, gudački kvartet, *Divertissement* za violinu i orkestar i ritmički veoma zamršene *Plesove*; Roger Vuataz (1898) uspješno svladava problematiku velikih oblika iskorištavajući i folklorno blago (*Sonate française* za klavir nastala je na tematskom materijalu francuskih narodnih popjevaka). Nekad oštro politonalan, s grubim harmonijskim suprotnostima i oporostima (sonata za violončelo i klavir), postao je kasnije mnogo umjereniji. Među njegovim djelima spomenimo *Poème symphonique pour un ballet imaginaire* (1951), *Mali koncert* za orkestar, klavirski koncert, *Predigru za jednu omladinsku svečanost*, operu *Monsieur Jabot* (1958), balet *Poème méditerranéen* (1950) i oratorije *Abraham* (1932), *Mojsije* (1947) i *Isus* (1950).

Među kompozitorima zapadnog švicarskog područja koji su rođeni u našem stoljeću više se njih istaklo. Bernard Reichel (1901), suvremen u izrazu, blizak i dodekafoniji, autor je nekoliko koncerata (za klavir, za orgulje, za violu, za čembalo), komornih djela (oktet, klavirski kvintet, kvintet za gudače i čembalo, sonate), oratorija (*Emmaus*, 1953, *Une terre nouvelle*, 1955). — André François Marescotti (1902) kompozitor je u čijim djelima dominira čas vedrina i humor, čas meditativna smirenost (1. i 2. *Concert Carougeois* za orkestar, klavirski koncert, 1957, *Prélude au Grand Meaulnes*, *Himne* za orkestar, 1964, klavirske suite, muzika za misterij *Où l'étoile s'arrêta*, baleti, oratorij *La lampe d'argile*, 1947). — Constantin Regamey (1907) živio je od 1920. do 1944. u Poljskoj sudjelujući u tamošnjem muzičkom životu; po struci je filolog te od 1944. predaje orijentalne jezike na univerzitetima u Lausanni i Fribourgu. Aktivan je i kao muzički pisac. Bogat u invenciji, piše slobodno atonalno, ponekad i dodekafonički. U red njegovih značajnijih djela idu *Muzika za gudače* (1953), koncert za četiri kvinteta (1964), gudački kvartet (1948), sonata za flautu i klavir, opera *Don Robott* (1962), *Pet etida* za sopran i klavir. — Bernard Schulé (1909), učenik P. Dukasa i Nadie Boulanger, živi od 1935. u Parizu. Zanimaju ga koloristički problemi i elementi indijske muzike. Komponirao je violinski koncert, koncert za harfu, *Circarama-Symphonie* (1964), uvertiru *Le Tourniquet* (1964), božićni oratorij *Pardonnez-nous nos démences* (1963), kantate i dr. — Raffaele D'Alessandro (1911), pijanist i orguljaš, prvenstveno je lirik. Pisao je simfonije, koncerte (za klavir, za violinu, za flautu), komorna i klavirska djela, vokalne kompozicije. — Pierre Wissmer (1915) preselio se 1949. također u Pariz. On je i inače povezan uz francusku muzičku kulturu, čiji je duh zamjetljiv u njegovim djelima, osobito u ranijem stvaralačkom razdoblju. Kasnije je usvojio načela dodekafonije, kojima se služi s mnogo slobode. Pretežno instrumentalni kompozitor, dao je četiri simfonije, više koncerata (među njima je jedan za gitaru, za klarinet i za trublju), *Cassation* za komorni orkestar, orkestralne suite, dva gudačka kvarteta i više drugih

komornih djela, klavirsku sonatu, komične opere *Marion* (1947), *Capitaine Bruno* (1952) i *Léonidas* (1958), balet *Alerte, puits 21* (1964), vokalne radove. — U kompozicijama što ih piše Julien François Zbinden (1917) javljaju se često zanimljive ritmičke strukture, koje ponekad potječu iz okvira jazz-muzike. Njegova su djela dvije simfonije (1953. i 1957), koncertantne kompozicije za klavir, za violinu (rapsodija), za violončelo (*Concerto breve*), za flautu (fantazija), za trublju (concertino), *Francuska suita*, komorna djela, operna jednočinka *Fait divers*, radiofonska fantazija *Microbus* 666 za soliste, zbor i orkestar. — Michel Wiblé (1923), solist na engleskom rogu, učenik O. Messiaena, pisao je za sastave u kojima je istaknutu ulogu namijenio svom instrumentu (*Nocturno* za engleski rog i komorni orkestar, *Sonata da chiesa* za obou, engleski rog, rog i fagot); komponirao je i druga instrumentalna djela (*Ouverture pour une fête de jeunesse*); u vokalnima prevladavaju religiozna raspoloženja (oratorij *Le septième jour, Cantate de Pâques, Retable de Marie* za sole, zbor i orkestar).

Među predstavnicima suvremene muzike u talijanskom govornom području švicarskog teritorija popularnost je stekao Otmar Nussio (1902), prvenstveno orkestralni kompozitor, kojega privlači folklor, ne samo švicarski već i drugih zemalja (obrađivao je istarske i dalmatinske napjeve i plesove). Piše s mnogo lakoće, nastojeći da bude pristupačan bez skretanja u neizvjesnost eksperimenta. Komponirao je oko 60 simfonijskih djela (*Sinfonietta Tzigana, Trittico Toscano, Dittico ticinese, Rubensiana*, fantazija *Etruria*, 1963, *Pantomime*, 1963, uvertira *Les fourberies de Scapin*, brojni koncerti za različite instrumente, suite, varijacije), zatim komorna djela, klavirske kompozicije i dr.

Od 1935. u Švicarskoj živi i Vladimir Vogel (1896), rođen u Moskvi, gdje je započeo studij muzike; kasnije je u Berlinu učio kompoziciju kod F. Busonija. Slobodno primjenjuje dodekafonsku tehniku koja ga inspirira i u traženju posebnih ritmičkih rješenja. Vrlo se invenciozno služi recitirajućim zborom i postiže dotad neslućene efekte. Njegovo je remek-djelo epski, dvovečernji oratorij *Thyl Claes* za dva recitatora, sopran, recitirajući zbor i orkestar (1937—1945), napisan prema Legendi o T. Eulenspiegelu Ch. de Costera. Vogel je u tom opsežnom djelu ostvario vrlo potresnu i impresivnu sliku progona potlačenih, ali i njihova ustanka i pobjede. Aludirajući na teror fašizma i njegovu propast, kompozitor je ovom oratoriju dao neizbrisiv pečat aktualnosti i opomene. Od ostalih njegovih djela spomenimo simfoniju (*Sinfonia fugata*, 1928), više drugih orkestralnih djela (*Ritmica ostinata, Tripartita, Ostinato perpetuo, Sedam aspekata dodekafonske serije*, violinski koncert, 1936, koncert za violončelo, 1957), duhački kvintet, kvintet za klarinet, klavir i gudače, klavirske kompozicije, opsežna zborna djela: kantate *Wagadu* (1935), pisanu za četiri solista, zbor i pet saksofona, *Gotthardkantate* (1957), *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani* (1962), *An die akademische Jugend* za zbor i devet limenih instrumenata (1963), *Arpiade* (1955), *Das Lied von der Glocke* za recitatora, recitirajući zbor i orkestar (1959).

NORVEŠKA

Muzička historija Skandinavije povezana je jednim dijelom uz historiju njemačke muzike. To proističe iz činjenice da su gotovo svi značajniji skandinavski kompozitori, osobito u drugoj polovini prošlog stoljeća i u početku ovoga, učili u Njemačkoj, i to prvenstveno u Leipzigu. Tamo su stekli stručnu izobrazbu koja je pred njih postavljala uzore u djelima klasika; otuda je velik broj nordijskih muzičara stvarao pretežno u okviru oblika komorne i simfonijske muzike. Ali ti nisu uvijek izabrali pravi put. Mnogo su značajniji oni

koji su pravovremeno napustili teren muzičkog akademizma (koji je nekada baš u Leipzigu cvao) i u manjim formama vjerno sačuvali svježinu narodnog stvaralaštva, unoseći je postepeno, više ili manje uspješno, u krupne središnje oblike instrumentalne muzike.

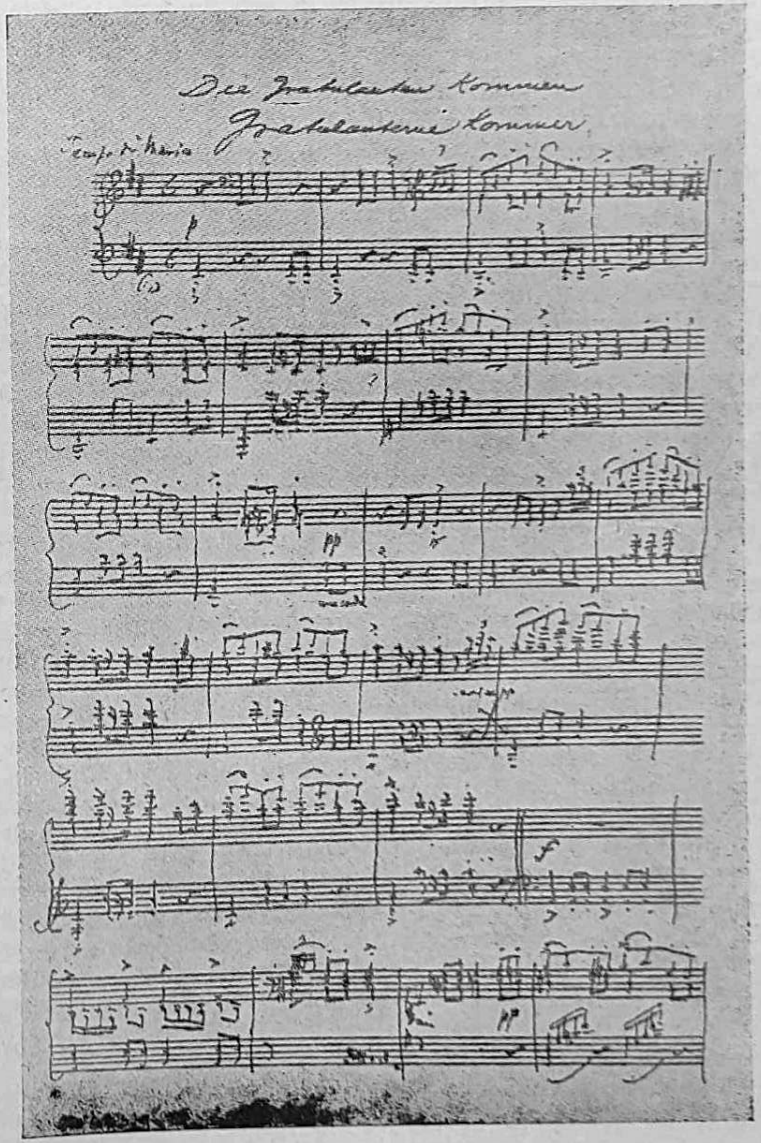
Historija muzike u Norveškoj počinje s prvim decenijima XIX st. To je doba kad se u Norveškoj zamjećuje intenzivnije nastojanje oko stjecanja kulturne i umjetničke samostalnosti. Norveški su muzičari upoznali tada čar i vrijednost narodne muzike, koja je slikovito prikazivala Norvešku u njenim legendama i u raskoši njena prirodnog bogatstva.

Među norveškim kompozitorima XIX st. Grieg je bez sumnje najjača ličnost. Ali on nije prvi muzički nacionalist svoje zemlje. Prizvuk narodne muzike osjećao se, na primjer, već u operi *Priča iz brda* (1824) Waldemara Thranea (1790—1828), pa u lirskim kompozicijama za klavir Halfdana Kjerulfa (1815—1868) i u violinskim radovima što ih je ostavio Ole Bull (1810—1880). Griegu su pripremale put i brojne zbirke narodnih popjevaka (osobito L. M. Lindemannova).

Edvard Grieg (1843—1907) učio je kompoziciju i klavir u Leipzigu, ali se brzo riješio spona leipciškog muzičkog akademizma. Susret s Richardom Nordraakom (1842—1866), darovitim pjesnikom rodoljubom i muzičarom, bio je od odlučnog značenja po njegovo stvaranje. Nordraak mu je otvorio oči, i on je zadivljen upoznao bogatstvo narodnog plesa i popijevke. Otada Grieg postaje oduševljen rodoljub, koji muzikom želi reći otkuda potječe. Nalazi i spretna izdavača, njegove kompozicije prodiru postepeno u koncertne dvorane i u intimnost kućnog muziciranja. Ističući se i kao organizator, vodi muzička društva u Oslu i Bergenu, nastupa kao dirigent i pijanist i poduzima uspješne koncertne turneje, tako da u Njemačkoj i Francuskoj postaje popularniji nego u domovini. Ali već nakon izvedbe Ibsenova *Peer Gynta* s Griegovom muzikom (1876) počinju ga i u Norveškoj smatrati velikim umjetnikom, nedostižnim tumačem zbivanja i pokreta u narodnoj duši. Za to vrijeme i kasnije Grieg se morao boriti s bolešću pluća koja mu je još od djetinjstva otežavala život. No njegov je duh bio uvijek jači od tijela, a bolest ga je pobijedila tek u 65. godini života.

»Stilom i arhitektonikom svojih radova uvijek sam pripadao njemačkoj romantici Schumannove škole, ali u isto vrijeme crpao sam iz golema blaga narodnih popjevaka svoje zemlje i pokušavao stvoriti nacionalnu umjetnost iz tih još neistraženih manifestacija norveške narodne duše.« Tim je riječima sam Grieg pokazao put svima koji žele o njemu govoriti. Njegova skroz lirska, sanjarska narav zaista je u romantici nalazila jedino tlo na kojemu se mogla umjetnički iživjeti. Poput pravog romantičara, on nije bio sklon tematskom razrađivanju motiva i tema, iskorišćivanja svih životnih mogućnosti koje se latentno nalaze s muzičkim zamislima. Tu osobinu, karakterističnu za klasična i klasicistička razdoblja, zamjenjivao je drugom, romantičarskom: nizao je mozaički temu do teme, ističući u njima čas melodiju ili harmoniju, čas ritam ili boju. Pri tom je pokazao profinjen ukus za život disonance, pa Griega mnogi s pravom ubrajaju u preteče stvaralaca suvremenih harmonijskih tekovina. Griegovi smjeli harmonijski sklopovi djelovali su revolucionarno u doba kad ih je pronalazio. Iz njih izbija poseban čar kad se temelje na osobinama starocrkvenih tonaliteta, kad predstavljaju komplekse peterozvuka, čak i šesterozvuka, ili kad — oponašajući primitivnu

pratnju narodnih napjeva — počivaju na ostinatnim figurama u basovoj dionici. Grieg se nije mnogo brinuo za formalnu okosnicu svojih djela. On je tražio formalnu uravnoteženost, ali ju je redovito nalazio u okviru jednostavne trodijelnosti na shemi *a-b-a*, odnosno *a-b-a-b-a;* često između *a* i *b* ne postoji nikakav prijelaz, već su obje sadržajno oprečne epizode jednostavno prislonjene jedna uz drugu (od velikog broja primjera navedimo samo popularnu *Svadbu u Troldhaugenu).* To ne znači da se Grieg nije dotakao i većih forma, ali i u njima se vidi kako mu je tradicionalna sonatna forma



Rukopis E. Griega

bila tuđa; njegova lirska narav, u kojoj je bilo razmjerno malo smisla za epiku i dramatiku, potpuno se iživljavala u preglednosti štc jednostavnije arhitektonike.

Stoga pravoga Griega, intimnog, sanjarskog Griega, Griega sive nordijske idilike, blagog proljetnog sjevernjačkog sunca i svježih izvornih ritmova Springara i Hallinga treba tražiti prvenstveno u njegovim klavirskim kompozicijama. Tu je on najneposredniji i najosebujniji, tu je on razvio i izgradio svoj lični umjetnički govor sav natopljen plodnim susretima s norveškim folklorom. Griegove klavirske kompozicije rijetko su koncertnog karaktera. One ne daju umjetnicima dovoljno prilike da pokažu svoju vještinu u svladavanju tehničkih problema, pa ih otuda i nema na rasporedima pijanista, no prosječni ljubitelji muzike rado i ponovo k njima pristupaju. No ako i nema u tim kompozicijama virtuoske bravure, u njima je sadržano veliko bogatstvo emocija, koje svjedoče o tome da je Grieg bio ne samo Norvežanin osjetljiv za sve osebujnosti u životu svoga naroda i na prirodne krasote svoje zemlje, ne samo zaneseni rodoljub već i čovjek topla srca, iskrenih osjećaja. Među Griegovim klavirskim djelima treba spomenuti na prvom mjestu zbirku *Lirske kompozicije* (1867—1901). Tih 66 minijatura, koje je Grieg pisao kroz gotovo 35 godina svoga stvaranja, odaje svu umjetnikovu fizionomiju, sve što je on želio i mogao reći, te sadrže velik broj najpopularnijih Griegovih radova. Od ostalih kompozicija za klavir spomenimo opsežnu *Baladu* op. 24 (1874—1875), izrađenu u obliku varijacija na narodni napjev, sa znatno većim tehničkim zahtjevima od *Lirskih kompozicija, Norveške plesove* op. 35, *Narodne plesove i napjeve* op. 17 (1869) i op. 66 i ukusnu suitu *Iz Holbergovih vremena,* punu uspjelih arhaizama. Za klavir je napisana poetična sonata u e-molu op. 7 (1865), a i široko poznati koncert u a-molu (1868), prožet životnom radošću, ljubavnom čežnjom i mladenačkim žarom

Grieg je ostavio i nekoliko komornih kompozicija: tri violinske sonate, od kojih treća, u c-molu (1886), sadrži čuvenu romancu, jednu od najčistijih lirskih inspiracija umjetnikovih, nadalje, sonatu za violončelo i klavir u a-molu (1884) i gudački kvartet u g-molu (1877—1878). Od malobrojnih orkestralnih djela Griegovih spomenimo uvertiru *U jeseni* (1865), muziku za Björnsonovu dramu *Sigurd Jorsalfar* i, posebno muziku za Ibsenov *Peer Gynt* (1876). U tom posljednjem djelu Grieg je instinktivno naglasio ono čega ima najmanje u Ibsenovu dramatskom spjevu punom sjevernjačke, zamagljene simbolike i apstrakcije: lirsku stranu pojedinih uloga. Time je ostvario nužnu dopunu scenskoj radnji i znatno pridonio uspjehu *Peer Gynta* na pozornici. Iz muzike za *Peer Gynta* sastavio je Grieg dvije orkestralne suite, koje idu u red njegovih najpoznatijih, a dobrim dijelom i najuspjelijih djela. Najzad, spomenimo i brojne Griegove popijevke, u kojima je često veoma uspješno odrazio lirska raspoloženja svoga umjetničkog temperamenta.

Uz Griega i poslije njegove smrti djelovalo je i djeluje u Norveškoj mnogo kompozitora, koji pripadaju najrazličitijim muzičkim strujama. Ima među njima pristaša nacionalnog pravca, na koje je Grieg izvršio znatan utjecaj, epigona njemačke novoromantike i impresionista i pristaša modernih sloboda atonalnog koncipiranja.

Johan S. Svendsen (1840—1911), jedan od najvećih norveških dirigenata, komponirao je prvenstveno u okviru velikih forma (dvije simfonije, norveške rapsodije, simfonijske pjesme *Zorahayda* i *Romeo i Julija,* koncerti za violinu i za violončelo, poznata *Romanca* za violinu i orkestar, gudački kvarteti, gudački kvintet.

gudački oktet), naglašujući nacionalni kolorit više u ritmici nego u melodici. Njegov se izražaj približuje Mendelssohnovu, Schumannovu, Wagnerovu, a donekle i Berliozovu. Svendsenova je muzika lako pristupačna, bez veće dubine; ona uvijek odaje osjećaj za formalno-sadržajnu ravnotežu. — Johanes Haarklou (1847—1925), orguljaš i vrstan kontrapunktičar, ostavio je simfonije, sonate, oratorije, opere i djela za klavir i za orgulje, ističući elemente narodne muzike u manjim formama, osobito u ukusnim zborovima. — Ole Olsen (1850—1927) autor je simfonija, opera *(Lajla, Stig, Hvide), Male suite* za orkestar i simfonijskih pjesama; pod djelomičnim utjecajem Griega često je komponirao u narodnom duhu, s mnogo smisla za muzički humor. — Više je kozmopolit u svojim djelima Iver Holter (1850—1941; brojne kantate, simfonija, komorne kompozicije), dok se Gerhard Schjelderup (1859—1933) nastoji približiti obilježjima narodnog stvaralaštva u operama *(Norveška svadba, Otmica nevjeste, Ljubavne noći)* i simfonijskoj pjesmi *Brand.* — Christian Sinding (1856—1941) uz Griega i Svendsena najpoznatiji je norveški kompozitor starije generacije. U svojim djelima — među kojima su tri simfonije, klavirski kvintet, gudački kvartet, više drugih komornih radova, nekoliko klavirskih i violinskih koncerata, oko 200 popjevaka, mnogo klavirskih kompozicija, od kojih je u svoje vrijeme upravo svjetski uspjeh postiglo *Žuborenje proljeća* — Sinding očituje da vlada zrelom kompozitorskom tehnikom; svoje izražavanje temelji na uspješnom spajanju vagnerijanskih i nordijskih elemenata te im često podaje epske dimenzije herojskog karaktera. — Iz njemačke novoromantike potekao je Hjalmar Borgström (1864—1925), u čija uspjelija djela treba ubrojiti simfonijske pjesme *Isus u Getsemanu, John Gabriel Borkman, Misao* i *Hamlet,* od kojih je posljednja najpoznatija. — Johan Halvorsen (1864—1935) pisao je pod utjecajem Griega i Svendsena (simfonije, suite, rapsodije), a istakao se i kao organizator i dirigent. — Rano preminuli Sigurd Lie (1871—1904) ostavio je svjedočanstva znatne nadarenosti u simfoniji u a-molu, u gudačkom kvartetu, violinskoj sonati i pjesmama. — Halfdan Cleve (1879), pijanist, napisao je, među ostalim, pet klavirskih koncerata, a Per Reidarson (1879—1954) postigao je najveće uspjehe u okviru solo-pjesme. — Alf Hurum (1882) piše u stilu Griega, ali i impresionista (*Egzotična suita* za orkestar, komorna djela, klavirske kompozicije). — Težnje k primjenjivanju suvremenih tekovina, osobito veoma individualno tretiranje dodekafoničkih elemenata, očituju se u radovima koje je ostavio snažan polifoničar Fartein Valen (1887—1952; pet simfonija, klavirski koncert, violinski koncert, gudački kvartet, violinska sonata). — Sverre Jordan (1889) uživa veliku popularnost svojim popijevkama, pa i orkestralnim kompozicijama, među kojima je i suita *Norwegiana.* — David Monrad Johansen (1888) ugleda se djelomično u tehniku impresionista, ali se snažno inspirira i folklorom. On je autor i veoma zapažene biografije o Griegu (1934). Komponirao je zborna djela, popijevke, klavirske suite, *Simfonijsku fantaziju,* violinsku sonatu i dr. — Ludwig Irgens Jensen (1894) autor je monumentalne passacaglie za orkestar, kontrapunktički vrlo vješto izgrađene, *Dramatske simfonije* za soliste, zbor i orkestar, violinskih sonata i više popjevaka. — Harald Saeverud (1897) komponirao je muziku za Ibsenov dramski spjev *Peer Gynt,* koncert za obou, klavirski koncert, violinski koncert, balet *Modrobradov san,* brojne klavirske kompozicije i osam simfonija, od kojih je peta posvećena borbi Jugoslavena za slobodu u drugom svjetskom ratu, dok je šestu simfoniju *(Sinfonia dolorosa)* i orkestralnu kompoziciju *Ples divova* posvetio otporu norveških rodoljuba u prošlom ratu. — Prerano preminuli flautist Arvid Kleven (1899—1929) povodio se u svojim djelima za impresionističkim smjernicama. Napisao je orkestralna djela (*Sinfonia libera,* simfonijska pjesma *Lotusland),* violinsku sonatu, klavirske kompozicije. — Eivind Groven, (1901), samouk, temeljito je proučavao norveški muzički folklor, čiji je utjecaj očit u mnogim njegovim kompozicijama. Bavio se i akustikom. Napisao je dvije simfonije, od kojih prva (1937) uživa u Norveškoj veliku popularnost, orkestralne uvertire i suite, veća djela za zbor i orkestar. — Folklorni elementi prožimaju i kompozicije što ih piše Sparre Olsen (1903), izrazit lirik (*Mala uvertira,* simfonijske fantazije, serenada za flautu i gudače, komorna, klavirska i zborna djela. — U svom odnosu prema muzičkom folkloru svoje zemlje blizak je Grovenu i Olsenu kompozitor i kritičar Klaus Egge (1906), autor triju simfonija, dvaju klavirskih koncerata, violinskog koncerta, komornih djela, klavirske sonate, baleta *Fanitullen* (1950), vokalnih radova. — Plodni Geirr Tveitt (1908) napisao je tri simfonije, nekoliko simfonijskih pjesama, pet klavirskih koncerata, violinski koncert, koncert

za tzv. hardangersku violinu (narodni norveški instrument), oko 30 klavirskih sonata, dva gudačka kvarteta i druga komorna djela, četiri opere, tri baleta, više od 100 solo-pjesama. — Neoklasicist Knut Nystedt (1915) piše pretežno instrumentalna djela (simfonija za gudače, concertino za engleski rog, klarinet i gudače, divertimento za tri trublje i gudače, dva gudačka kvarteta, violinska sonata, kompozicije za klavir, za orgulje i dr.).

Među ostale norveške kompozitore pripadaju orguljaš Per Hjort Albertsen (1919; concertino za flautu i orkestar, klavirska djela, oratorij *Bendik og Arobilja*), Conrad Baden, F. Mortensen, F. O. Arnestad, E. Horland, G. Soenstevold, O. Killand; među najmlađima je Arne Nordheim (1931; balet *Katharzis*, 1963).

ŠVEDSKA

Prvi švedski muzičar kojemu je ime ostalo sačuvano u muzičkoj historiji zemlje bio je Gustav Düben (umro 1690), podrijetlom Nijemac, čije je djelovanje bilo pod utjecajem poznatoga baroknog majstora D. Buxtehudea.

Do godine 1771, tj. do osnivanja Kraljevske muzičke akademije, muzička se kultura u Švedskoj veoma polagano razvijala, uglavnom zbog premalena interesa što ga je dvor pokazivao za muzičku umjetnost, a i zbog slabog razvoja građanskog staleža. Življa djelatnost osjeća se tek za vladavine Gustava III. God. 1786. prikazuje se prva švedska opera, *Gustav Vasa,* koju je komponirao plodni njemački kompozitor Johann Gottlieb Naumann (1741—1801). U prvoj polovini prošlog stoljeća švedskim je kompozitorima uzor njemačka klasika i romantika. U to vrijeme ističu se simfonijske i komorne kompozicije Joh. Fr. Berwalda (1787—1861) i Franza A. Berwalda (1796—1868). Boravak Smetane u Švedskoj (1856—1861) mnogo je koristio podizanju švedske muzičke kulture, ali nije potakao interes za narodno muzičko stvaralaštvo. Tek su primjeri Griega iz Norveške i Gadea iz Danske počeli švedskim kompozitorima pokazivati od kakvog značenja može biti muzički folklor, koji su u Švedskoj melografi već bili počeli prikupljati i izdavati u pjesmaricama.

U sredini XIX st. započeo je Ivar Hallström (1826—1901) pisati opere, koje zbog nedovoljne tehničke spreme nije mogao sam instrumentirati; u njima je prvi put pokušano umetanje narodnih melodija. Osnivačima švedskog nacionalnog muzičkog smjera smatraju se Johan A. Söderman (1832—1876), autor popularnih balada, i Andreas Hallén (1846—1925), kompozitor opera (*Harald Wiking,* 1881, *Waldemarovo blago*), orkestralnih djela (simfonijske pjesme, suite, rapsodije) i većih vokalno-instrumentalnih radova (*Dvorac na moru, Pokojnica*). Uz melodičku invenciju Hallén pokazuje i smisao za oblikovanje dramatskih prizora. — Stariji od tih kompozitora je Adolf Fredrik Lindblad (1801—1878), autor velikog broja popjevaka koje su mu pribavile nadimak »švedski Schubert«. Njih je s mnogo uspjeha izvodila glasovita švedska pjevačica Jenny Lind (1820—1887).

Potkraj stoljeća švedski muzičari upoznavaju muzičke drame Richarda Wagnera i simfonijske pjesme Franza Liszta, pa se utjecaj tih velikana također zamjećuje u tadašnjem švedskom muzičkom stvaranju. Tipični su zastupnici vagnerijanske opere u Švedskoj Wilhelm Peterson-Berger (1867—1942), autor muzičkih drama na vlastiti tekst (*Lyckan,* 1903, *Ran,* 1903, *Arnljot,* 1910), simfonija, kantata, folklorno obojenih klavirskih kompozicija, popjevaka, muzičkih studija i eseja (*Svensk Musikkultur,* 1911), i Wilhelm Stenhammar (1871—1927), sjajan pijanist i vrstan tehničar, čija djela pripadaju gotovo svim muzičkim područjima

(nacionalne muzičke drame *Tirfing,* 1898, i *Svečanost na Solhaugu,* 1899, simfonijska pjesma *Midvinter,* klavirski koncert, gudački kvarteti, violinske sonate, zborovi). Njima nasuprot Emil Sjögren (1853—1918) čist je lirik. Njegove brojne pjesme i klavirska djela odišu duhom kasne romantike, a ponekad i impresionizma. Hugo Alfvén (1872—1960), poznati švedski dirigent, nastojao je iskoristiti narodne legende i priče u simfonijskim pjesmama povodeći se za Lisztom. Uz pet simfonija, komorna djela i kantate od posebnog su interesa orkestralne rapsodije *Midsomarvaka* i *Priča o makazama,* s uspješno dočaranim ugođajima iz prirode, na prizvuke narodnih napjeva. — Osim tih muzičara vrijedni su spomena violinist i utemeljitelj jednoga čuvenog gudačkog kvarteta Tor Aulin (1866—1914), autor violinskih koncerata i kraćih kompozicija za violinu, koje su mnogi glasoviti guslači stavljali na rasporede svojih priredaba, simfoničar Bror Beckman (1866—1929), orguljaš Gustav Hägg (1867—1925) i Ruben Liljefors (1871—1936), kompozitor simfonije, klavirskog koncerta, *Ljetne suite, Romance* za violinu i orkestar, kantata i popjevaka.

Među kompozitorima rođenim osamdesetih godina, od kojih je velika većina zastupala smjernice muzičkog nacionalizma, četvorica su se posebno istakla: Berg, Rangström, Atterberg i Lindberg.

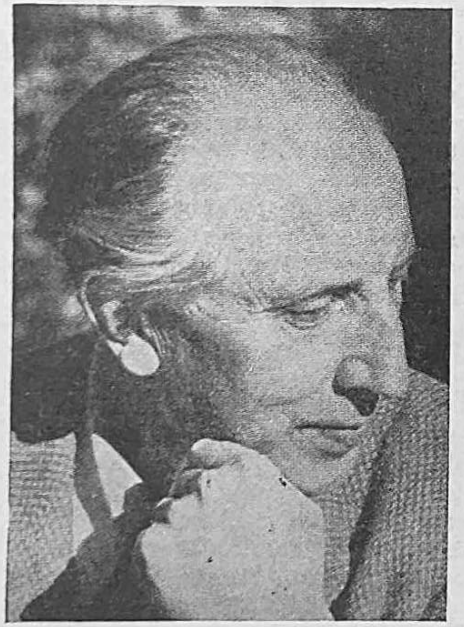
Carl Natanael Berg (1879—1957), jedan od utemeljitelja Udruženja švedskih kompozitora, nalazio je u početku uzore u njemačkoj kasnoj romantici i u Richardu Straussu, s kojim ga povezuju dodirne tačke u programnim orkestralnim kompozicijama, vješto i briljantno instrumentiranim. No Berg se snažno povezuje i s prošlošću svoje domovine, nalazi u njoj središnje ličnosti svojih muzičko-dramskih djela *Engelbrekt* (1924—1928) i *Birgitta* (1942), i teži k izgrađivanju nacionalnog muzičkog jezika. Berg je napisao i druge operne radove (*Leila,* 1910, *Judith,* 1931—1935, *Genoveva,* 1944—1946), tri baleta, četiri simfonije s programnim naslovima (*Sve što nastaje ima svoj svršetak,* 1913, *Godišnja doba,* 1916, *Sile,* 1917, *Sinfonia delle passioni,* 1922), nekoliko simfonijskih pjesama, violinski koncert (1918), klavirski koncert (1931), klavirski kvartet (1917), gudački kvartet (1919), veća zborna djela i nekoliko popjevaka. — Ture Rangström (1884—1947) stekao je velike zasluge za razvoj švedske umjetničke popijevke. Oko 250 njegovih popjevaka očituju njegovu veliku nadarenost i vrlo razvijen osjećaj za ugođaje iz prirode, a i blizinu švedskog folklora. I Rangström programno koncipira orkestralna djela. Njegove četiri simfonije objavljene su pod ovim nazivima: I. *In memoriam A. Strindberg* (1910), II. *Moja zemlja* (1919), III. *Pjev pod zvijezdama* (1931), IV. *Invocatio.* Uz njih je ostavio i druge orkestralne kompozicije (*Ditiramb, Pjesma jeseni, More pjeva, Vauxhall,* suite), partitu za violinu i orkestar, komorna djela, kantate i opere *Krunska nevjesta* (1919), *Medeltida* (1921) i *Gilgameš* (nedovršena) i balet *Gospođica Julija.* — Kurt Atterberg (1887), aktivan i kao dirigent i kao kritičar, imao je na području organiziranja muzičkog života u Švedskoj vodeću ulogu. Po obilježjima svoje umjetničke naravi nacionalist-romantik, oslanja se u većoj mjeri od Berga na švedski muzički folklor. U razdoblju od 1909. do 1945. napisao je osam simfonija, od kojih neke s posebnim naslovima (treća je *Simfonija mora,* peta je *Sinfonia funebre,* sedma *Sinfonia romantica*); napisao je, nadalje, osam okestralnih suita, od kojih je najuspjelija treća, koncerte za violinu, za klavir, za violončelo, za rog, tri gudačka kvarteta, klavirski kvintet, više opera, među njima *Bäckahästen* (1923), *Fanal* (1934), *Aladdin* (1941) i *Stormen* (1947), zatim balet *Petar svinjar* (1921), requiem i nekoliko kantata. — Oskar Lindberg (1887—1955), jedan od najistaknutijih švedskih orguljaša, blizak je u svojim djelima muzičkom impresio-

nizmu, tako u simfonijskim pjesmama *Pustoš* (1912), *Flor i Blancheflor* (1914). *Iz velikih šuma* (1917) i u suiti *Uspomene s putovanja* (1919). Od ostalih njegovih djela spomenimo simfoniju (1916), tri koncertne uvertire, kompozicije za klavir, za orgulje (sonate), popijevke i requiem (1922).

Uži suvremenici te četvorice utemeljitelja novije švedske muzike jesu Adolf Wiklund (1879—1950), pijanist i izraziti predstavnik nacionalnog smjera (simfonija, dva klavirska koncerta, gudački kvartet, dvije violinske sonate, simfonijske pjesme), Edwin Kallstenius (1881; *Sinfonia concentrata*, mnoge komorne kompozicije) i Knut Hakansson (1887—1929).

Švedskim kompozitorima čije umjetničko djelovanje počinje oko prvog svjetskog rata i kasnije pripada slikar i kipar Gösta Nystroem (1890), koji se za dugogodišnjeg boravka u Parizu služio impresionističkim a kasnije ekspresionističkim izražajnim sredstvima. On je autor, među ostalim, snažnog elementarnog djela *Sinfonia del Mare* i drugih simfonijskih radova (*Sinfonia breve, Sinfonia espressiva*), koncerta za violinu i za violu, koncertantne simfonije za violončelo i orkestar, opere *Herr Arnes penningar* (1959) i baleta *Mladić i šest princeza* (1952).

Iz toga kruga potječe Hilding Rosenberg (1892), najistaknutiji kompozitor novije švedske muzike, svestran umjetnik, duboko individualan i plodan. Komponirao je opere *Put u Ameriku, Dvije kraljevske kćeri, Marionete, Otok blaženstva* (1945), *Kaspers fettisdag* (1954) i *Porträtet* (1956), balet *Orfej u gradu*, oratorije *Kraljevska noć* (*Božićni oratorij*), *Veliki petak* i *Josip i njegova braća* (prema djelu Th. Manna), muziku za nekoliko kazališnih djela, među njima vrlo uspjelu za Strindbergovu dramu *Stora Landsvägen*, zatim šest simfonija (1917—1951); I. *Sinfonia grave*, II. *Sinfonia da chiesa*, III. *Četiri ljudska doba*, IV. *Objavljivanje Ivanovo* za recitatora, zbor i orkestar, V. *Vrtlar*, VI. *Sinfonia semplice*), koncerte za klavir, violinu, violu, violončelo i trublju, *Riflessioni* I—III za gudački orkestar, 1959—1960, više komornih kompozicija (dvanaest gudačkih kvarteta, 1920—1958, dva trija za flautu, violinu i violu, dvije sonate za violu, četiri klavirske sonate), nekoliko oratorija i kantata i mnoge popijevke. Umjetnost tog majstora ovako prikazuje E. Svenson: »U instrumentalnim djelima sklon je monumentalnosti; izvanmuzički izvori njegova nadahnuća višestruki su: antička drama, moderna lirika, egzotika, Biblija. Ljestvica njegovih izražajnih mogućnosti ide od najdublje tragike do najležernijeg stila muzičke komedije, od ugođaja demonskog karaktera do groteskne šale. Dok je u njegovim ranijim djelima vladala forma, u zrelijima je osnovno sadržaj, prema kojemu se forma mora ravnati.«



Hilding Rosenberg

Moses Pergament (1893) udružuje suvremene tekovine muzičke tehnike s osebujnostima istočnjačkih hebrejskih napjeva. Komponirao je koncerte za klavir, za violončelo, za dvije violine, *Kolnidre* za violončelo i orkestar, orkestralnu *Hebrejsku rapsodiju*, dva gudačka kvarteta, nekoliko opera (*Himlens hemlighet*, 1953, *Elli*, 1959) i baleta, jedan oratorij i više od stotinu solo-pjesama. — Hilding Hallnäs (1903) autor je četiriju simfonija, violinskog koncerta, komorne muzike, vokalnih kompozicija. — Dag Wirén (1905), kritičar i dobar organizator, započeo je kao neoklasičar, a kasnije unosi u svoju umjetnost specifična skandinavska obilježja, ugledajući se u C. Nielsena i J. Sibeliusa. Pokazuje i mnogo smisla za muzički humor. Od njegove četiri simfonije najuspjelije su treća (1944) i četvrta (1952). Među ostala djela pripadaju duhovita serenada za gudački orkestar, sinfonietta, koncerti za klavir, za violinu, za violončelo, četiri gudačka kvarteta (1935—1953), radio-opere *Blatt, gult och rött* (1940) i *Den glada patiencen* (1941), baleti *Oscarsbalen* (1949), televizijski balet *Zla kraljica*, solo-pjesme. — Ingemar Liljefors (1906) gradi na elementima folklora, ali primjenjuje i atonalne postupke (simfonija, klavirski koncert, komorna djela, opera *Hyrkurken*, 1951). — Lars-Erik Larsson (1908) išao je stopama kasne romantike i neoklasicizma, ali svoja najpopularnija djela napisao je u okvirima švedskog nacionalnog smjera. Dao je tri simfonije, koncerte za violinu, za violončelo, za saksofon, 12 concertina za različite instrumente i gudački orkestar, gudački kvartet, operu *Princesa od Cipra* (1930—1936), balet *Linden* (1958), veća zborna djela i dr. — Gunnar de Frumerie (1908) napisao je dva klavirska koncerta, violinski koncert, partitu za gudače, operu *Singoalla* (1940), vokalna djela. — Erland von Koch (1910) sklon je polifonom koncipiranju ali i naglašavanju ritmičkih elemenata koji ponekad vuku podrijetlo iz jazza. U harmoniji gradi često na bitonalnim spojevima. Napisao je četiri simfonije (1938—1953), sinfoniettu, više koncerata, četiri gudačka kvarteta, opernu baladu *Lasse Lucidor* (1943), balet *Askungen* (1942) i dr.

S generacijom muzičara rođenih u vrijeme prvog svjetskog rata i kasnije započinje snažan prodor suvremenih stremljenja u švedsku muziku, kojima je ona otvorila vrata više nego ostale skandinavske zemlje. I najekstremniji avangardni pokušaji nalaze u Švedskoj odjeka; priličan niz švedskih kompozitora koji odrešito zagovaraju traženje novih putova već je stekao i međunarodni ugled.

Najstariji a možda i najpoznatiji među njima je Karl-Birger Blomdahl (1916), aktivan i kao dirigent. Započeo je slijedeći Hindemitha i svog zemljaka Rosenberga, suprotstavljajući se neoromantičkim težnjama i nacionalnom stilu. Kasnije je usvojio dodekafonički sistem. Osim baleta *Minotauros* i *Igra za osmoricu* (1963) napisao je operu *Aniara* (1959, prerađena 1963), s kojom je pobudio pozornost zamislivši je kao prvu »svemirsku« operu. U njoj se iznosi sudbina jedne skupine ljudi koji su u svemirskom brodu pobjegli sa Zemlje da bi izbjegli smrt. Ali su izgubili pravac te su osuđeni na lutanje po Svemiru, a s tim i na smrt koju neće moći izbjeći. Služeći se svim suvremenim izvorima zvuka, Blomdahl je u tom neobičnom djelu ostvario ne-

Karl-Birger Blomdahl

koliko zaista impresivnih prizora. Blomdahl je autor većeg broja instrumentalnih kompozicija, među kojima su tri simfonije (1943—1948), koncerti za violinu i za violu, concerto grosso (1944), *Fioriture* (1960), *Forma ferritonans*, dva gudačka kvarteta, više trija za razne sastave, klavirska djela, komična opera *Herr von Hancken* (1965), oratorij *Anabase* (1956), *U dvorani ogledala* za sole, zbor i orkestar (1952) i dr.

Član komornih ansambla i dirigent Sven Erik Bäck (1919) autor je djela *Sinfonia per archi* (1951), *Sinfonia da camera* (1955), violinskog koncerta, *A game around a game* za gudače i udaraljke, triju gudačkih kvarteta, opere *Die Kranichfedern*, *Sinfonia sacra* za zbor i orkestar, na tekstove Davidovih psalama, kantata, moteta i dr. — Ingvar Lidholm (1921) prošao je kroz utjecaje Hindemitha i Stravinskog a zatim se približio ekspresionizmu A. Berga i stilističkim obilježjima A. Weberna. Za orkestar je napisao koncert za gudače (1945), *Muziku za gudače* (1952), *Mutanza* (1959), *Poesia* (1963), *Motus-colores*, nekoliko komornih djela, više vokalnih kompozicija (*Skaldens natt* za solo, zbor i orkestar, 1957), balet *Riter* za orkestar i magnetofonsku vrpcu. — Lars Johan Werle (1927), autor komorne simfonije, pobudio je pažnju operom *San o Tereziji* (1964) koju je namijenio kazalištu specifične strukture: pozornica je arena unaokolo koje sjedi publika, a orkestar je smješten također oko arene, ali iza gledalaca. — U kompozicije što ih je napisao Bengt Hambraeus (1928) pripadaju *Giuoco del cambio* za orkestar, *Gacelas y casidas* za duhače i udaraljke, *Introduzione-sequence-coda* za tri flaute i udaraljke, *Konstelacije* III za orgulje i elektronske zvukove, *Rota* za tri grupe instrumenata i magnetofonsku vrpcu (1964), *Crystal sequenze* za ženski zbor i orkestar.

Osim ovih stvaraju i drugi, osobito mlađi švedski suvremeni kompozitori, tako Bo Ullman (1929), Karl-Erik Welin (1934), daroviti predstavnik lijevog krila Bo Nilsson (1936), plodan i smion u traženju novih zvukovnih kombinacija (orkestralne kompozicije *La Bran*, *Iskušenja; Scene* I-III za instrumentalne sastave, *Entrée* za orkestar i 15 zvučnika, 1962—1963, klavirska djela, *Stenogrami* za udaraljke, balet *Noćna skitnja*, kantate i dr.), Jan W. Morthenson (1940), Arne Mellnäs (1933; *Collage* za orkestar, 1963, *Per caso*, 1964), Allan Pettersson (pet simfonija), Sten Broman (dvije simfonije), Hans Eklund, Bo Linde, Jan Carlstedt, Laci Boldeman, Torbjörn Lundquist, Jan Bark (1934), Folk Rabe (1935).

DANSKA

Pokret koji je u početku XIX st. stao težiti kulturnoj samostalnosti skandinavskih naroda imao je svoje ishodište u Kopenhagenu, glavnom gradu Danske, u kojemu se već tada odražavala bujnost i slikovitost evropskog kulturnog života. Ali premda je baš iz Danske poteklo nastojanje da se uklone tuđinski uzori, njoj samoj nije bilo dano da dade najviše uzore i najsvjetlije primjere: ni Grieg, ni Sibelius, ni Ibsen, ni Björnson nisu Danci. No Danska ipak ima svoju muzičku prošlost, stariju od norveške, švedske i finske. Već se u XV i XVI st. spominju danski kompozitori čiji su uzori bili nizozemski kontrapunktičari. Sedamnaesto stoljeće upoznaje Dansku s muzikom talijanskih madrigalista i s prvim značajnijim rezultatima instrumentalne muzike. Tada nastupa razdoblje u kojemu u Danskoj djeluju inozemni muzičari, Talijani (Scalabrini, Sarti) i Nijemci (Keiser, Scheibe), koji utječu na domaće stvaranje. Potkraj XVIII st. boravi u Danskoj nekoliko njemačkih kompozitora; oni se u svojim djelima donekle približuju duhu danske narodne muzike, koja ipak nema tako osebujnih crta kao na primjer norveška. Među te umjetnike pripadaju lirik J. A. P. Schulz, jedan od prvih kompozitora danskih igrokaza, Johann Hartmann, zatim F. Kunzen (1761—1817), autor prve danske opere *Holger Danske* (1787), i, na kraju, Friedrich Kuhlau (1786—1832), autor opernih radova; on je i danas živ zahvaljujući sonatinama koje su se održale u klavirskoj nastavi.

Već u prvu polovinu prošlog stoljeća pada djelatnost prvoga značajnog kompozitora rođenog u Danskoj. Bio je to Niels W. Gade (1817—1890). Odgojen u Leipzigu, zaputio se stopama Mendelssohna, kojega je neko vrijeme zamijenio na mjestu dirigenta Gewandhausovih koncerata, a kasnije je težište svoga djelovanja prenio u Kopenhagen, gdje je vršio dužnost orguljaša, dirigenta i nastavnika na konzervatoriju. Gadeova je umjetnost vidljivo povezana uz stvaranje Mendelssohnovo, ali je Gade, osobito u kompozicijama iz mlađih dana, znao naći put i k obilježjima danskog folklora. U red vrijednih Gadeovih djela idu u prvom redu uvertira *Odjeci iz Ossiana* (1841), prva simfonija u c-molu (napisao ih je osam), kantata *Kći kralja joha*, suita *Holbergiana*, klavirski *Akvareli*, violinski koncert. Gade je napisao i veći broj komornih djela i mnogo vokalne muzike (zborova, popjevaka). Gadeov tast Joh. Peter Emil Hartmann (1805—1900), autor opera (*Gusari*, *Mala Kristina*), baleta, instrumentalnih kompozicija i popjevaka, jače je povezan uz folklor, ali pokazuje manju tehničku spremu od Gadea. Proćućenim lirskim popijevkama istakao se P. A. Heise (1830—1879).

Niels W. Gade

U međuvremenu u Dansku prodiru utjecaji Berlioza, Liszta i Wagnera. Asger Hamerik (1843—1923) izražava u svojih šest simfonija programna nastojanja u živopisnoj ali i glomaznoj instrumentaciji. Peter Lange-Müller (1850—1926) ostao je blizak duhu narodnih napjeva u tolikoj mjeri da su ga prozvali »najdanskijim« skladateljem. U svojim je operama pokazao da umije uspješno zapažati i tumačiti pojedine faze u psihičkom životu svojih junaka. August Enna (1860—1939) očituje, naprotiv, u svojim operama (od kojih je najpoznatija *Vještica*, 1892) talijansko podrijetlo povodeći se za Verdijem i veristima. Enna je ostavio i nekoliko baleta, violinski koncert, dvije simfonije, klavirska djela i popijevke.

Iz te generacije potekao je i Carl Nielsen (1865—1931), najznačajniji predstavnik novije danske muzike, dirigent i učitelj mnogih suvremenih danskih kompozitora. Napisao je šest simfonija (1905—1925), orkestralnu fantaziju *Pan i Syrinx* (1918), violinski koncert, koncert za flautu, uvertiru *Helios*, *Malu suitu* za gudački orkestar, četiri gudačka kvarteta, dvije violinske sonate, duhački kvintet, više klavirskih kompozicija (*Humoreske — Bagatele*, *Chaconne*, tema s varijacijama op. 40, *Impromptus*), opere *Saul i David* (1903) i *Maskerade* (1907), muziku za Olenschlägerova *Aladdina* i popijevke. Zanimljiva je i njegova autobiografija (2. izd. 1948). U svojim djelima Nielsen pokazuje majstorsko vladanje suvremenom muzičkom tehnikom, a ne povezuje se ni uz koji kompozitorski pravac. Obdaren znatnom inventivnom snagom i smislom za kontrapunktičko obrađivanje tema, postigao je i čvrstu

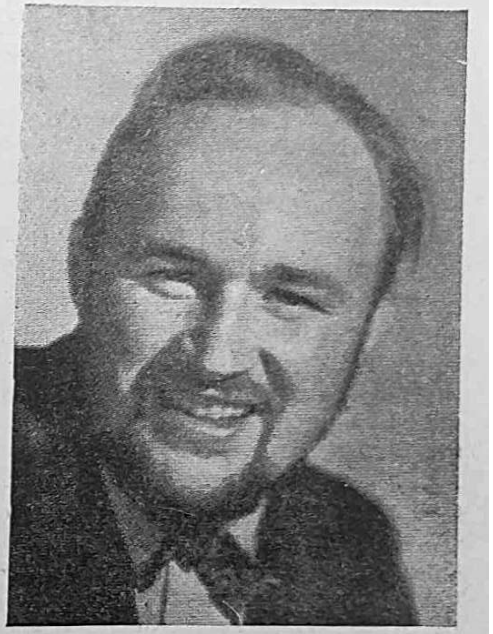
formalnu uravnoteženost, ostajući tipičnim nordijskim kompozitorom, čije muzičke zamisli često odaju da su nastale pod plodnim utjecajem narodnog stvaralaštva.

Uz Nielsena i poslije njega djelovali su, među ostalima, Fini Henriques (1867—1941), Hakon Börresen (1876—1954; tri simfonije, violinski koncert, dva gudačka kvarteta, opera *Kaddara*, 1921), Jens Laurson Emborg (1876), u čijim se djelima opažaju podjednaki utjecaji neobaroka i folklora (opere, pet simfonija, concerto grosso, koncerti za violinu, za klavir, za obou, tri gudačka kvarteta, klavirski trio, duhački kvintet), Peder Gram (1881—1956; tri simfonije, violinski koncert, dva gudačka kvarteta, klavirski trio, duhački kvintet, klavirska djela, uspjele popijevke), Paul von Klenau (1883—1946), poznat i kao dirigent, autor opera *Gudrun na Islandu* (1918), *Škola poroka* (1927), *Michael Kohlhaas* (1933), *Rembrandt van Rijn* (1937). *Elizabeta Engleska* (1939), baleta *Cvijeće male Ide* (1916) i instrumentalnih djela (šest simfonija, gudački kvartet), zatim Niels Otto Raasted (1888), orguljaš, izvrstan polifoničar, kompozitor triju simfonija, triju gudačkih kvarteta, sonata za orgulje, mnogih drugih djela za orgulje i klavir i zbornih radova (moteta).

Znatan ugled u domovini a i izvan nje stekao je Jörgen Bentzon (1897—1951), jedan od najnadarenijih suvremenih danskih kompozitora. U početku izraziti komorni muzičar, kasnije povezan i uz vokalne forme, ovaj umjetnik očituje antiromantične tendencije karakteristične za znatan dio evropske muzike nastale poslije prvoga svjetskog rata. Napisao je veoma uspjelu operu *Saturnalia* (1944), četiri simfonije, od kojih je najzanimljivija prva tzv. *Dickens-simfonija* (1937) kojoj su pojedini stavci dobili nazive prema osobama i epizodama iz Dickensovih romana, sinfonietta za gudače (1941), nadalje, pet gudačkih kvarteta (1921—1928), komorni ciklus *Racconti* (1935—1950), gudački trio (1921), duhački trio (1924), klavirsku sonatu (1946), sonatinu za flautu i klavir (1945), popijevke i zborove. — U red najistaknutijih današnjih kompozitora Danske ide i Knudage Riisager (1897), koji je učio kod A. Roussela u Parizu. Oslobodivši se francuskih utjecaja, našao je svoj put kroz linearnost, ponešto oporu i smjelu, zbog čega je njegovo stvaranje često bilo objekt oštrih polemika. Među njegovim su djelima opera *Susanne* (1950), četiri baleta (*Benzin, Quarrtsiluni*, 1938, *Phoenix, Mänerenen*, 1957, *Fruen fra Havet*, 1960), četiri simfonije, uvertire *Erasmus Montanus* i *Primavera*, orkestralna fantazija *Klods-Hans*, koncert za trublju i gudače, violinski koncert (1951), *Sinfonia serena* za gudački orkestar i timpane (1950), šest gudačkih kvarteta, klavirske kompozicije, zborna djela i popijevke.

Ebbe Hamerik (1898), učenik svoga oca, kompozitora Asgera Hamerika. aktivan i kao dirigent, pokazao je, kroz profinjen osjećaj za formu, mnogo smisla za oblikovanje veoma različitih ugođaja, lirskih burlesknih, pa i zabavno-plesnih. Komponirao je opere *Stepan* (1924; to je prva opera izvan Sovjetskog Saveza s temom iz sovjetskog života), *Leonardo da Vinci* (1939) i *Marie Grubbe* (1940), zatim pet simfonija, orkestralne varijacije, dva gudačka kvarteta, vrlo uspjeli duhački kvintet. klavirska djela, kompozicije za orgulje i dr. — Finn Höffding (1899) prošao je kroz niz utjecaja — renesansnih, baroknih, Nielsenovih — ali je sačuvao svoju individualnost u ostvarivanju tipično nordijskih muzičkih raspoloženja. Pisao je opere (*Carevo novo odijelo*, 1928, *Kilderejsen*, 1942, školska opera *Pasteur*, 1938), kantate (*Kristoffer Columbus*, 1941), četiri simfonije (1923—1934), simfonijske fantazije *Evolution* (1940) i *To je sasvim istinito* (1944; ovo izvrsno instrumentirano djelo postavljeno je i kao balet), koncert za obou i gudače, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, sonatu za obou i dr. — Pijanist i kompozitor poljskog podrijetla Herman David Koppel (1908) bio je blizak ekspresionizmu ali i jazzu i njegovoj ritmici; ritmički su elementi u njegovim djelima i inače veoma značajni faktori doživljavanja. Među njegove kompozicije pripada pet simfonija (1930—1955), *Sinfonia breve* (1957), tri klavirska koncerta (1932—1948), violinski koncert (1928), koncerti za violončelo (1952), za klarinet (1941), za violinu, violončelo i orkestar (1947), orkestralne uvertire i suite, tri gudačka kvarteta (1929—1945), klavirski kvintet (1953), sekstet za klavir i duhački kvintet, sonata za violončelo i klavir i druge komorne kompozicije, dvije klavirske sonate (1928, 1950), solo-pjesme. — Svend Erik Tarp (1908) inspirirao se djelomično muzikom francuskog impresionizma

ali i folklorom svoje zemlje. Komponirao je dvije simfonije (1939. i 1945), klavirski koncert (1943), concertino za violinu i orkestar, dvije uvertire, suitu *Mosaik* (1940), komorna djela, operu *Prinsessen i det Fjern* (1953), nekoliko baleta, *Božićni oratorij*, Te Deum (1944). — Plodni i daroviti Vagn Holmboe (1909), aktivan i kao muzički kritičar, temeljito se bavio rumunjskim i danskim muzičkim folklorom. Iako mu je uzor Bartók, znao je očuvati samostalnost ne uklopivši se ni u jedno od suvremenih muzičkih strujanja. Možda je najličniji u komornoj muzici, posebno u gudačkim kvartetima. Od 1935. do 1956. napisao je deset simfonija, pa ide u red najplodnijih danskih simfoničara a i najistaknutijih predstavnika danske koncertantne muzike, jer je 1939. do 1956. komponirao jedanaest koncerata za razne solističke instrumente i orkestar. Od ostalih djela ovog umjetnika spomenimo šest gudačkih kvarteta (1941—1955), klavirski trio, operu *Lave og Jon* (1946), *Den galsindede tyrk* (1943), zborna i crkvena djela. — Jörgen Jersild (1913), Rousselov učenik, poznat i kao muzički kritičar, udružuje u svojim djelima elemente impresionizma i neoklasike. Napisao je, među ostalim, *Pastoralu* za gudače (1945), serenadu za pet duhačkih instrumenata, *Tri koncertne kompozicije* za klavir, zborna djela i dr. — Neobičnu plodnost pokazao je Niels Viggo Bentzon (1920), pijanist; služi se svim tekovinama suvremene muzičke tehnike, uspješno nastojeći da ne upadne u jalovi formalizam. O dodekafoniji je objavio i priručnik (*Tolvtoneteknik*, 1953). Sklon je gustoći polifonije a ponekad i oživljavanju barokne motoričnosti. Navedimo bar neka od njegovih mnogobrojnih djela: za orkestar je napisao sedam simfonija (1943—1953), dva klavirska koncerta (1947. i 1951), dva violinska koncerta, rapsodiju za klavir i orkestar, *Mobilen*, zatim šest gudačkih kvarteta, klavirski trio, dva duhačka kvarteta, septet, tri violinske sonate, sonate za violončelo, za rog, za klarinet, za harfu, pet sonata za klavir (1945—1949), zbirku od 48 preludija i fuga za klavir pod bahovskim naslovom *Das temperierte Klavier* (1963), operu *Faust 3* (1964), balete *Metaphor* (1950) i *Kurtizane* (1954), kantatu *Bonjour Max Ernst*, oratorij *Torquila u gradu Aarhusu* (u tom djelu opisuje posljednje časove ljudi preostalih nakon atomskog rata).

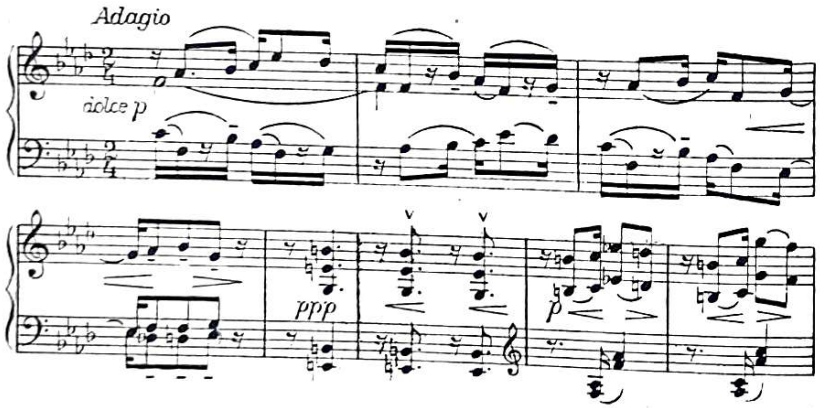


Niels Viggo Bentzon

Mlađoj i najmlađoj generaciji danskih kompozitora pripadaju Axel Borup-Jörgensen (1924), neodadaist Ib Nördholm (1931; simfonija, *Kenotafium* za zbor i orkestar, *Fluktuationer*, 1964) Per Nörgard 1(933; *Constellationen* za 12 solo-gudača, *Svjetlucajući plesovi* za orkestar, *Triptihon* za zbor i orkestar, *Fragment VI* za šest orkestralnih grupa), Finn Savery, Jörgen Plaetner (aktivan na području elektronskih muzičkih eksperimenata), Rovsing Olsen, Berhard Lewkovitch, Mogens Winkel Holm (komorna opera *Aslak*, 1963, balet *Tropismen*, 1964), Pelle Gudmundsen-Holmgren (*Chronos* za 22 instrumenta, *In terra pax* za klarinet, harfu i udaraljke), Henning Christiansen.

U prvoj polovini XIX st. postaje Helsingfors (Helsinki) važnim središtem finskog kulturnog, pa tako i muzičkog života. Nakon pionira finske muzičke kulture, među kojima su Henrik Bernhard Crusell (1775—1838; opere *Lilla Slafvinna* i *Fridthiofs Saga*) i Nijemac Frederik Pacius (1809—1891), autor prve finske opere (*Kung Karls Jakt*, 1852), istakao se Martin Wegelius (1846—1906) kao pedagog i organizator; odgojio je nekoliko značajnih kompozitora i napisao veći broj teoretskih i historijskih djela i priručnika. Njegov je rad upotpunio i nastavio Robert Kajanus (1856—1933), izvrstan dirigent, koji je upoznao finske muzičke krugove sa suvremenim muzičkim smjerovima. On je i jedan od prvih izrazito nacionalnih finskih kompozitora; u orkestralnim djelima (*Aino, Kullervo*) oživljavao je likove i zbivanja iz narodnih legendi. Uspjele su mu i *Finske rapsodije*.

Generaciji iz šezdesetih godina pripada najznatniji kompozitor što ga je Finska do danas dala, Jean Sibelius (1865—1957). Bio je učenik Wegeliusa, a kasnije je radio u Beču kod Goldmarka i R. Fuchsa. U zrelijim godinama nastupao je kao dirigent, osobito vlastitih djela, zatim se postepeno sve više povlačio na svoj posjed u blizini Helsinkija. Sibeliusova međunarodna reputacija temelji se u prvom redu na njegovim orkestralnim kompozicijama. Poznanstvo sa Straussovim *Don Juanom* oduševilo je mladog Sibeliusa za progamnu orkestralnu muziku, i on u posljednjem deceniju prošlog stoljeća piše niz simfonijskih pjesama u kojima se pretežno nadahnjuje legendama i pejzažima svoje domovine. Sibelius već tada pokazuje veliku ljubav za čuveni finski nacionalni epos Kalevala, koji će mu svojim likovima i zbivanjima dati pobude za mnoga djela. I tada i kasnije Finci će u Sibeliusu u povodu tih i drugih njegovih djela gledati svoga nacionalnog kompozitora.



Iz gudačkog kvarteta *Voces intimae* J. Sibeliusa

Ali Sibelius neće ni tada ni kasnije uzimati citate iz finskog folklora. On ga neće ni oponašati; njegove će kompozicije biti nacionalne po svom jedinstvenom umjetničkom jeziku, u kojem se ogledaju osobine zemlje i ljudi u Finskoj. U tom pogledu nadasve je karakterističan Sibeliusov odnos prema prirodi, koja u životu Finaca igra presudnu ulogu. Prostranstvo i mir finskih

šuma, nebrojena jezera u kojima se one zrcale, zamagljenost kraja, ljepota i brza prolaznost finskog proljeća, melankolija kasne jeseni, sve je to ostavilo još u Kalevali neizbrisive tragove, odrazilo se u duši stanovnika ove jedinstvene zemlje i udarilo duboko izvoran pečat Sibeliusovoj muzici. Svijest o veličanstvu prirode, intimno, povučeno doživljavanje svakidašnjice, živa igra mašte pod utjecajem zbivanja iz legendarnog svijeta što ga je narod oblikovao, snažna domovinska ljubav — to su glavni izvori Sibeliusova stvaralaštva.

Sibelius je, rekli smo, prije 1900. napisao niz simfonijskih programnih kompozicija, od kojih neke idu u red njegovih najpopularnijih djela. To su: *En Saga* (*Legenda*, 1892, prerađ. 1901), uvertira *Karelia* (1893), *Proljetna pjesma* (1894), *Četiri legende* za orkestar prema motivima iz eposa Kalevala (1. *Lemminkäinen i djevice na Saari*, 1895, 2. *Lemminkäinen u Tuoneli*, 1895, 3. *Labud iz Tuonele*, 1893, 4. *Lemminkäinen se vraća kući*, 1895) i simfonijska pjesma *Finlandia* (1899—1900). Među tim kompozicijama najpoznatije su *Labud iz Tuonele* i *Finlandia*. Prva od njih prožeta je elegičkim ugođajima u apartnoj instrumentaciji, a druga je izrasla iz Sibeliusova rodoljublja, iz ogorčenosti koju je izazvao teror ruskog carizma nad Finskom i ograničenje njezinih tradicionalnih narodnih sloboda. *Finlandia* sva odiše domovinskom ljubavi i veličanjem zavičaja. Njezine su izvedbe tako oduševljavale slušaoce da su ruske vlasti za izvjesno vrijeme zabranile izvođenje toga velikog Sibeliusova djela u Finskoj (u zemljama ruskog carstva smjela se izvoditi samo pod beznačajnim nazivom Impromptu; svoje pravo ime Finlandia dobila je ta kompozicija tek poslije 1905, nakon popuštanja ruskog pritiska. Ranije se nazivala *Suomi* — to je nacionalni naziv za Finsku — a u inozemstvu se izvodila pod imenom *Domovina*). Navedenim djelima programnog obilježja dodajmo i ona koja su nastala u razdoblju do 1925. Među njima su simfonijska fantazija *Pohjolina kći* (1906, prema Kalevali), *Bard* (1913), *Oceanide* (1914) i *Tapiola* (1925, također na motive iz Kalevale), jedno od najsnažnijih Sibeliusovih orkestralnih djela.

Sibelius je i najveći finski simfoničar, a ujedno i jedan od istaknutijih predstavnika simfonije u XX st. Napisao je sedam simfonija (I 1898—1899, II 1901—1902, III 1904—1907, IV 1910—1911, V 1914—1915, preređena 1919, VI 1922—1923, VII 1924), koje se odlikuju majstorskom instrumentacijom i samostalnošću u rješavanju formalne problematike. Od ostalih Sibeliusovih orkestralnih djela spomenimo možda najpopularniju njegovu kompoziciju, osebujni i uspjeli *Valse triste* iz muzike za dramu *Smrt* A. Järnefelta (1903). Značajan je i Sibeliusov violinski koncert (1903, prerađ. 1905). Na području komorne muzike ističu se tri gudačka kvarteta, među njima kvartet pod nazivom *Voces intimae* (1909), nadalje, brojne kompozicije za violinu i klavir, a i mnoga klavirska djela. Od vokalnih radova treba na prvom mjestu spomenuti simfonijsku pjesmu *Kullervo* za soliste, zbor i orkestar (1892, prema Kalevali), a zatim velik broj popjevaka, od kojih su mnoge remek-djela finske vokalne muzike.

A sada nekoliko podataka o ostalim značajnim finskim kompozitorima. Ilmari Krohn (1867—1960) pisao je uspjele zborne kompozicije, ali je više poznat i u inozemstvu uvažen kao vrstan stručnjak na području folklora. Sabirao je finske narodne napjeve, izdao ih u velikom zborniku u tri sveska i proučavao njihovu strukturu. Krohn je osobito zaslužan za radove na području sistematizacije muzičkog folklora, u koju je unio mnogo preglednosti i jasnoće. — Oskari Merikanto (1868—1924) doživio je popularnost popijevkama i operama *Pohjolina kći* i *Elniova smrt*. — Armas Järnefelt (1869—1958), cijenjen kao dirigent, pre-

težno je lirska narav. Poznata mu je simfonijska pjesma *Korsholm*. — Erkki Melartin (1875—1937) oživljavao je u svojim djelima obilježja finskog folklora, ali nije ostao stran utjecajima impresionizma i ekspresionizma. Opera *Aino*, šest simfonija, pet orkestralnih suita, više simfonijskih pjesama, četiri gudačka kvarteta, violinska i klavirska sonata, violinski koncert, oko 400 kraćih klavirskih kompozicija i više od 300 popjevaka čine ostavštinu toga plodnog umjetnika, kojega smatraju jednim od najznačajnijih finskih kompozitora poslije Sibeliusa. — Među njima je, svakako, i pijanist Selim Palmgren (1878—1951), autor impresionističkih klavirskih djela, u kojima je uspješno upotrebljavao i teme iz folklora. Osim šest klavirskih koncerata napisao je fantaziju za violinu i orkestar (1944), orkestralne suite, opere *Daniel Hjort* (1910) i *Peter Schlemihl* i više kantata i zborova. — Velika nada finske muzike bio je rano preminuli Toivo Kuula (1883—1918), autor uspjelih komornih djela (violinska sonata, klavirski trio), dviju orkestralnih suita i većih zbornih radova (Stabat Mater). — Armas Launis (1884), muzikolog i folklorist, napisao je nekoliko opera (*Sedmorica iz Johenhofa*, 1913, *Kullervo*, 1917, *Aslak Hetta*, 1938, *Taikahuivi*, 1938, *Jehudith*, 1940), orkestralne, komorne i klavirske kompozicije. — Leevi Madetoja (1887—1947), d'Indyjev učenik, muzički kritičar, komponirao je narodnu operu *Pohjalaisia* (1924), operu *Juha*, balet *Okon Fuoko*, tri simfonije, simfonijske pjesme (*Kullervo*, *Tanssinäki*), komorna djela (klavirski trio, violinska sonata, *Lirska suita* za violončelo) i zborne radove (Stabat Mater). Osobito je uspjela njegova druga simfonija (1918). — Väinö Raitio (1891—1945) ostavio je simfoniju, deset simfonijskih pjesama, klavirski koncert, nekoliko komornih djela, opere *Kći Jefte* i *Princesa Cecilija* i balet *Žlijeb*. — Yrjö Kilpinen (1892—1959) posvetio je mnogo radova klaviru, među ostalima šest sonata i nekoliko suita, ali je najpoznatiji po svojim popijevkama, kojih je napisao 650 (dakle više nego Schubert); one se izvode daleko izvan granica Finske i pokazuju Kilpinena kao umjetnika koji savršeno vlada tehnikom popijevke, s velikim mogućnostima uživljavanja u najrazličitije pjesničke ugođaje i raspoloženja. Ovaj kasni romantik, nesumnjivo najveći predstavnik te muzičke vrste u Finskoj, napisao je i druga djela, tako *Pastoralnu suitu* za orkestar (1944), *Mrtvački ples* (1945), sonate za violončelo, šest klavirskih sonata i dr. — Ilmari Hannikainen (1892—1955), pijanist, lirski impresionist, komponirao je klavirski koncert (1919), više drugih kompozicija za klavir, kantata, popjevaka i narodnu operu *Talkootanssi* (1930). — Aarre Merikanto (1893—1958) pretežno je instrumentalni kompozitor u čija djela pripadaju tri simfonije (1914—1953), simfonijske pjesme, brojni koncerti (četiri za violinu, 1915—1954; tri za klavir, 1913—1955; dva za violončelo, 1919—1941), više komornih djela (dva gudačka kvarteta, gudački sekstet, nonet i dr.), opere *Helena* (1912) i *Juha* (1920), kantate. — Eino Linnala (1896) ponešto je konzervativan; djela mu nose obilježja nacionalno-romantičkog smjera. Napisao je dvije simfonije (1927. i 1935), uvertiru, *Finsku rapsodiju* za orkestar (1932), gudački kvartet, klavirske kompozicije, nekoliko kantata, brojne zborove i solo-pjesme. — Uuno Klami (1900), muzički kritičar, jedan je od najpoznatijih finskih kompozitora svoje generacije. Izvrstan je orkestrator, duhovit u mnogim svojim zamislima koje odaju srodne crte s muzičkim folklorom Finske ali i s muzikom M. Ravela (koji mu je neko vrijeme bio učitelj) pa i I. Stravinskog i S. Prokofjeva. Njegova su djela, među ostalim, tri simfonije (1930—1945), simfonijske pjesme *Lemminkäinen* (1934), *Aurora borealis* (1948), dva koncerta za klavir i orkestar (prvi, 1925, nosi naslov *Une nuit à Montmartre*, a drugi je iz 1950), violinski koncert (1943, prer. 1954), pet uvertira, klavirski kvartet, klavirski kvintet, balet *Sammon taonta* (1950), nekoliko većih djela za zbor i orkestar. — Veoma plodni Sulho Ranta (1901—1960) rano je pristao uz avangardna nastojanja, ali je kasnije prihvatio smjernice neobaroka. Dugo se bavio muzičkom kritikom. Ostavio je pet simfonija (1931—1951), simfonijske pjesme *Images boréales* (1933) i *En Folksaga* (1940), simfonijsku rapsodiju *Terre inconnue* za klavir i orkestar (1930), više komornih djela (concertino za gudački kvartet, klavirski trio, *Quartetto inquieto* za klavirski kvartet i dr.), klavirska djela (dvije sonate), četrnaest kantata, oko 170 solo-pjesama. — Nils-Eric Ringbom (1907), cijenjen i kao muzički kritičar i pisac (poznata je njegova monografija o Sibeliusu iz 1948, prevedena na više stranih jezika), komponirao je četiri simfonije (1941—1962), orkestralnu suitu, duhački sekstet, više vokalnih djela za razne sastave. — Taneli Kuusisto (1905), u suštini romantik, ne udaljuje se mnogo od elemenata finskog muzičkog folklora (orkestralna rapsodija *Jouluyö* 1941, simfonijska balada *Laatokka*, 1944, gudački kvartet, violinska sonata, zborovi). — Ahti Sonninen (1914), podrijetlom Slovenac, napisao je više orkestralnih

djela (simfonijska pjesma *Pod nebom Laplanda*, 1954, *Moments symphoniques*, *Finale furioso*), klavirskih kompozicija, radio-operu *Kći morskog kralja*, 1949, nekoliko baleta, solo-pjesama. — Tauno Pylkkänen (1918), poznat i kao publicist i kritičar, komponirao je devet opera (među njima *Simo Hurtta*, 1948, *Suden morsian*, 1950, *Varjo*, 1952, *Ikaros*, 1960), simfoniju (1945), nekoliko simfonijskih pjesama, koncert za violončelo i orkestar, gudački kvartet, sonatu za violončelo i klavir, klavirska djela, više kantata. U početku je slijedio pravac talijanskih verista (zbog toga je i dobio pridjevak »Puccini sjevera«), a kasnije je sve više pristajao uz nacionalni smjer. Opere su mu se izvodile i izvan Finske.

Među ostalim uglavnom mlađim finskim kompozitorima, u koje pripadaju Nils Eric Fougstedt, Erkki Aaltonen (simfonija *Hirošima*), Reyko Jyrkiäinen, Jonas Kokkonen, Usko Merilainen, Erkki Salmenhaara, najznačajniji je Einojuhani Rautavaara (1928), zastupnik dodekafoničkog pravca kojemu je pristupio ne odričući se izvjesnih sloboda u kompozicijskim postupcima. Autor je triju simfonija (1955—1961), koncerta za duhače, divertimenta za gudače, dvaju gudačkih kvarteta, klavirskih djela (partita), opere *Kaivos* (1957—1960), solo-pjesama.

BELGIJA

Na belgijskom teritoriju razvila se u XV i XVI st., u eri ekonomskog blagostanja, raskošna polifona vokalna umjetnost; njezini predstavnici — Dufay, Binchois, Ockeghem, Isaac, Josquin des Prés, Willaert, Arcadelt, Orlando di Lasso i mnogi drugi — tvore zajedno s tadašnjim majstorima polifonije iz Nizozemske i sjeverne Francuske čuvenu skupinu nizozemskih polifoničara, koji su dugo vodili evropsku muziku djelujući ne samo na području ondašnje Nizozemske već i u ostalim evropskim državama, gdje su, kako znamo, postigli golem ugled i kao kompozitori i kao praktični muzičari, osobito kao zborovođe.

No pošto je razdoblje nizozemske polifonije doživjelo vrhunac, nastupio je period opadanja i neplodnosti, uvjetovan, svakako, velikim stradanjima što ih je zemlja pretrpjela za brojnih ratova koji su se na njenom teritoriju vodili u XVI a osobito u XVII i XVIII st. Na belgijskom teritoriju nisu se javljale krupnije stvaralačke ličnosti sve do druge polovine XVIII st. Tada razvija znatnu stvaralačku djelatnost Grétry, ali on je, kao i César Franck, povezan uz historiju francuske muzike, pa je o obojici već bilo govora.

Oko polovine prošlog stoljeća, osobito pošto je uslijed revolucije 1830. došlo do odvajanja Belgije od Holandije i do stvaranja samostalne belgijske države, nastali su u Belgiji povoljniji uvjeti za gajenje umjetničkog života. Velika pažnja usmjerena je muzičkom odgoju i podizanju ustanova bez kojih je nemoguće ostvariti intenzivniju produktivnu i reproduktivnu muzičku djelatnost. Čitav niz osebujnih umjetničkih likova pridonosi svojim zanimljivim radom stvaranju novoga, značajnog odsjeka belgijske muzike.

U Belgiji je stanovništvo podijeljeno u etničke grupe Flamanaca i Valonaca. Ta se okolnost odrazila i na područjima kulturno-umjetničkog stvaranja, pa tako i u muzici. Bit će stoga uputno da u slijedećem kratkom prikazu belgijske muzike odvojimo flamanske kompozitore od valonskih.

Prvi flamanski muzičar evropskog glasa bio je François Auguste Gevaert (1828—1908). Njegove su kompozicije bile cijenjene i popularne, osobito komične opere (*Quentin Durward*, 1858), ali on svoj ugled duguje prvenstveno veoma značajnim muzikološkim radovima. *Histoire et théorie de*

la musique de l'antiquité (2. sv. 1875—1881), *Les problèmes musicaux d'Aristote* (3. sv. 1899—1902), *Les origines du chant liturgique* (1890) i *La melopée dans le chant de l'église latine* (1895) jesu rasprave koje ni danas, i pored izvjesnih nedostataka i proizvoljnosti, nisu izgubile vrijednost. Gevaertova nauka o instrumentaciji (*Traité d'instrumentation*, 1863, prošireno 1885) jedna je od prvih i najpraktičnijih uz Berliozovu. Koncertima koje je priređivao u Bruxellesu mnogo je učinio za propagandu muzičke umjetnosti u Belgiji, osobito što se tiče djela J. S. Bacha. Kao muzički pisac i učenjak, izdavač djela iz muzičke prošlosti, organizator muzičkog odgoja i javnog muzičkog života, a i kao dirigent i kompozitor Gevaert je izvršio velik utjecaj na belgijsku muziku XIX st. Veoma je značajan Peter Benoit (1834—1901), jedan od najistaknutijih predstavnika nacionalnog flamanskog muzičkog smjera. U suštini romantik, svoja je najbolja djela dao na području oratorija i kantate. Tu se mogla na najuspješniji način ispoljiti njegova sklonost k epskoj monumentalnosti i oživljavanju velikih likova narodnih stvaralaca (kantata o Rubensu, 1877), a i k deskriptivnosti, koja ne prelazi granice dobra ukusa. Njegove kompozicije mnogo dobivaju prizvukom narodne flamanske melodike, koji se u njima vrlo često zamjećuje. Benoit je ostavio oratorije *Lucifer* (1865), *De Schelde* (1868), *De Oorlog* (1873) i *De Rhijn* (1889), brojne kantate, scensku muziku za više kazališnih djela, opere *Isa* (1867) i *Pompeja* (1896), popijevke i nekoliko instrumentalnih djela. — Hendrik Waelput (1845—1885) napisao je pet simfonija i više komornih kompozicija, ali je još značajniji na području popijevke. — Prvi i najznačajniji Benoitov učenik bio je Jan Blockx (1851—1912). On je imao uspjeha i s instrumentalnim kompozicijama (svježi *Flamanski plesovi* za orkestar), ali je pravo polje njegova stvaralaštva opera. U svojem remek-djelu operi *Herbergsprinses* (1896) dao je izvrsne prizore narodnog veselja u karnevalu, s mnogo smisla za oblikovanje romantičkih dramatskih ugođaja i zbivanja naglašene strastvenosti. Opere *De Bruid der Zee* (1901) i *Baldie* (1908) tvore s navedenim djelom osebujan triptihon. U operi *Herbergsprinses* pozadina dramske radnje je grad, a u ostalima je more i selo poprište događaja. Narodni napjevi i njihova obilježja daju tim Blockxovim radovima poseban čar i fizionomiju. — Duboko religiozni Edgar Tinel (1854—1912) mnoge je vrijedne kompozicije posvetio području crkvene muzike, u prvom redu svoje remek-djelo oratorij *Franciscus* (1888). Religiozne crte zamjetljive su i u njegovim operama *Godelieve* (1897) i *Katharina* (1909).

Paul Gilson (1865—1942), umjetnik golema znanja, veoma ugledan pedagog, među čijim su učenicima mnogi flamanski i valonski kompozitori, dao je u opernoj priči *Prinses Zonneschijn* (1903) jedno od najuspjelijih scensko-muzičkih djela novije belgijske muzike, a u *Simfonijskim varijacijama* i simfonijskoj pjesmi *More* (1892) proveo je obnovu belgijske simfonijske muzike. Gilson je u izvjesnoj mjeri podlegao Wagnerovu utjecaju, ali je ipak znao sačuvati osebujnost vlastitoga umjetničkog lika, koji se prvenstveno očituje u lirskoj proćućenosti izraza. Osim navedenih djela komponirao je i druge opere, balete, kantate, orkestralne i komorne kompozicije (dva gudačka kvarteta), a napisao je i nekoliko teoretskih djela. Gilsonovo ime povezano je i uz umjetnički pokret tzv. sintetista, u kojemu je udruženo više Flamanaca i Valonaca, Gilsonovih učenika. Pokret je nastao 1925, a svrha mu je

bila da stvaralačkom sintezom (otuda mu i ime) pokuša nadvladati proturječne težnje suvremene muzike. Sintetistima pripadaju, među ostalima, Poot, Schoemaker, Bourguignon, Brenta, Bernier, F. Quinet.

Auguste de Boeck (1865—1937) odaje u svojim djelima utjecaje Wagnera, a i ruske Petorice. Izrazit lirik, prožeo je lirskim raspoloženjima ne samo svoje opere, od kojih je najuspjelija *Winternachtsdroom* (1903), već i simfonijska i komorna djela. Zanimljiva je njegova *Dahomejska rapsodija* za orkestar, puna blistavog kolorita, a u *Fantaziji na dva flamanska narodna napjeva* ispoljuje se sklonost muzičkom humoru. — Lodewijk Mortelmans (1868—1952) ostavio je nekoliko simfonijskih kompozicija (*Homerska simfonija*, simfonija *Germania*, simfonijska pjesma *Helios*) i operu *De Kinderen der Zee* (1920), ali je najviše uspjeha postigao na području popijevke, tako da ga smatraju najznatnijim predstavnikom solo-pjesme među flamanskim kompozitorima. Po stilu je blizak Schumannu i njemačkim kasnim romantičarima, ali umije ispoljiti i izvorne lične crte. — Joseph Ryelandt (1870—1965), Tinelov učenik, napisao je više opera, oratorija, kantata, četiri simfonije, osam klavirskih sonata i dr. — Flor Alpaerts (1876—1954) pretežno je orkestralni kompozitor; u red njegovih orkestralnih kompozicija idu *Pallieter-suita* (prema popularnoj Timmermanovoj knjizi) i *James Ensor-suita* za koju su mu dali pobude živopisni radovi slikara Ensora. Komponirao je i operu *Shylock* (1913). — Lieven Duvosel (1877) dao je svoje remek-djelo u peterodijelnom simfonijskom ciklusu *Leie*, u kojem su pojedini dijelovi komponirani za bariton i orkestar (II) i za soliste, zbor i orkestar (IV). Ovaj izvrsni tehničar i kolorist napisao je još nekoliko simfonijskih pjesama (*Den Avond*, *Wereldwee*), tri simfonije i nekoliko vrlo dobrih zbornih kompozicija. — Arthur Meulemans (1884) oslobađao se postepeno utjecaja Debussyja i Ravela te je uspio doći do ličnog izraza. Komponirao je više ciklusa popjevaka, suitu za glas i orkestar na stihove iz Tagoreova *Vrtlara*, opere *Vikings* (1919), *Adriaen Brouwer* (1925) i *Egmont* (1944). Mnogo se bavio instrumentalnom muzikom; ovaj najplodniji belgijski simfoničar napisao je četrnaest simfonija (1931—1954), dva koncerta za orkestar, pet gudačkih kvarteta, dva duhačka kvinteta, sonate za razne instrumente i oratorijske kompozicije. — Pod francuskim impresionističkim ugođajima stvara i Robert Herberigs (1886; dvije simfonije, simfonijska pjesma *Cyrano de Bergerac*, 1910, dva klavirska koncerta, 1932. i 1952, komorna i klavirska djela, muzička komedija *Rosine's Bruiloft*, 1925, mnoge popijevke). — Jef van Hoof (1886) posvjedočio je stvaralačku snagu u operi *Meivuur* i u dvije sjajno instrumentirane simfonije.

U generaciji rođenoj devedesetih godina, koja je pala pod utjecaj Stravinskog i Hindemitha ali se najčešće umjela od njih i osloboditi, ističe se nekoliko kompozitora. Maurits Schoemaker (1890—1964), vođa sintetista i jedan od najuglednijih flamanskih kompozitora, čija muzika u početku nosi internacionalna a kasnije nacionalna obilježja, autor je veoma zapažene opere *Swane* (1933) i komičnih opera *Arc-en-ciel* (1937) i *De Toverviool* (1954); pisao je, nadalje, orkestralne kompozicije (simfonija, 1946, *Sinfonia da camera*, *Sinfonia breve*, *Breughelova suita* u obliku varijacija, *Flamanska rapsodija*, koncerti za pozaunu, 1939, i za fagot, 1947), pa i komorna djela. — Godefroid Devreese (1893), violinist, pisao je za orkestar (*Flamanska rapsodija*, *Herojska poema*), za muzičku pozornicu (balet *Tombelène*), za komorne sastave (violinska sonata, sonata za violončelo) i vokalna djela (kantate, popijevke). — Emil Peeters (1893), dugogodišnji kazališni zborovođa u Njemačkoj, prošao je u svom stvaranju kroz raznovrsne utjecaje, od kasne romantike preko renesansne polifonije do neobaroka. U novijim djelima koncipira atonalno i dodekafonički. Dao je simfoniju (1960), *Sinfoniettu Bochumensis* (1957), niz koncerata (dva za klavir i orkestar, za violinu, za dvije violine, za flautu, čembalo i gudače), sedam gudačkih kvarteta, tri klavirska trija, duhački kvintet, violinsku sonatu, opere *Die Troerinnen* (1927) i *Abenteuer in Spanien* (1941), scensku muziku za više od 200 kazališnih djela, vokalne kompozicije. — Violist August Baeyens (1895) mnogo je koncertirao kao član komornih sastava i solist, zalažući se za propagiranje djela suvremenih kompozitora. Djela mu nose ekspresionistička obilježja. Napisao je tri simfonije (1924—1927), pet gudačkih kvarteta, opere *De Liefde en de Kakotoe* (1928), *Coriolanus* (1940), *De Ring van Gyges* (1943), veća i manja vokalna djela. — Jedan od najpoznatijih suvremenih belgijskih kompozitora

u domovini i u inozemstvu svakako je Marcel Poot (1901), direktor konzervatorija u Bruxellesu. Njegova je muzika pristupačna, bezbrižna i u suštini jednostavna. Brzi i laki ritmovi, vedre boje, prozračnost i neusiljenost karakteriziraju prije svega stvaranje toga umjetnika, koji želi biti suvremen, ali izbjegava oštre i nepotrebne smjelosti. Iz velikog broja njegovih djela posebno se ističu orkestralne kompozicije jer ga prikazuju u vjernom svjetlu. Toj skupini Pootovih radova pripadaju tri simfonije (1929—1952), sinfonietta (1946), klavirski koncert (1959), *Légende épique* za klavir i orkestar (1938), *Balada* za gudački kvartet i orkestar (1939), *Vesela predigra* (1934, jedno od najuspjelijih i najpoznatijih kompozitorovih djela), *Poème de l'espace* (u čast Lindberghova leta preko oceana, 1930), simfonijske skice *Charlot* (1926), *Mouvement perpetuel* (1953), *Mala suita* (1962), *Dva simfonijska stavka* (1963), *Suita u obliku varijacija* (1964) i dr. Od ostalih radova spomenimo komorne kompozicije (gudački kvartet, klavirski kvartet, duhački kvintet i dr.), klavirsku sonatu, opere (*Izmišljeni otok*, 1925, *Moretus*, 1944), balete (*Camera*, 1937, *Pygmalion*, 1951), oratorije *Le dit du routier* (1943) i *Icare* (1945). Istakao se i kao muzički kritičar i urednik časopisa *Revue Musicale Belge*. — Willem Pelemans (1901), muzički pisac i kritičar, unosi u svoja djela kozmopolitska obilježja. U bogatom popisu njegovih radova posebno se ističu solo-pjesme, u kojima se njegova lirska osjećajnost najneposrednije ispoljuje. Napisao je niz instrumentalnih djela (šest simfonija, 1936—1939, dva klavirska koncerta, 1945. i 1950, violinski koncert, 1954, koncert za čembalo, 1931, pet gudačkih kvarteta, 1942—1944, dva klavirska trija, duhački kvintet, tri violinske sonate, šesnaest sonata za klavir, 1935—1948, dvije sonate za dva klavira), opere *Le combat de la vierge et du diable* (1948), *De Manenn van Smeerop* (1952), *Les hommes de bonne chère* (1963), *Le blouson noir et la nymphe* (1964), balete *Miles gloriosus* (1945) i *Herfstgoud*, oratorije, solo-pjesme. — Karel Albert (1901) ide — poput Pelemansa i Baeyensa — u red prvih predstavnika izrazito suvremene muzike među flamanskim kompozitorima. Blizak impresionističkoj muzici, postao je kasnije jednostavniji u stilu a u sadržaju vedriji, s obilježjima optimizma i lakoće. Njegovo je značajno ostvarenje komična opera *Otmica Europe*. Komponirao je, nadalje, četiri simfonije, više drugih orkestralnih i klavirskih djela i mnogo scenske muzike. — Orguljaš Flor Peeters (1903), jedan od najznačajnijih u Belgiji, napisao je priličan broj kompozicija za svoj instrument (*Sinfonia pro organo*, koncert za orgulje i klavir, *Varijacije i finale na stari flamanski napjev*, *Preludij, canzona i ciacona*, zbirke koralnih predigri). Od ostalih djela navedimo klavirski koncert (1954), koncert za orgulje i orkestar (1944), klavirski trio (1954), kantatu *William Tell*, crkvene radove (mise, moteti). Vrlo je vješt i invenciozan polifoničar. — Louis de Meester (1904), samouk, prihvatio je načela zapadnoevropske avangarde pa se služi dodekafonijom i serijelnošću, a ponekad i sredstvima konkretne i elektronske muzike. Među djelima spomenimo orkestralnu *Sinfonia buffa* (1949), dva klavirska koncerta (1952. i 1956), *Betje Trompet* za trublju i orkestar, *Muziku* za gudače, tri gudačka kvarteta, duhački kvintet, radio-operu *Iskušenje sv. Antuna* (1957), solo-pjesme. — Mnogo je konzervativniji Renier van der Velden (1910) jer ostaje u tonalno-kromatskim okvirima, ali i u njima odaje mnogo poetske spontanosti i osjetljivosti, tako u uspjelim solo-pjesmama; treba spomenuti i balete *Otmica Prozerpine* i *Le triomphe de la mort* (1964), sinfoniettu za gudače, koncerte za violončelo i za obou, duhački trio, sekstet za klavir i duhače. — Jean Louel (1914), dobitnik belgijske Rimske nagrade, napisao je simfoniju, dva klavirska koncerta, violinski koncert, koncert za flautu i komorni orkestar, sonate za flautu, za klarinet, za violinu, za klavir, kantate *La navigation d' Ulysse* i *L'enfant prodigue* i solo-pjesme. — Violinist Victor Legley (1915) ponekad uspješno traži jednostavnost i jasnoću u izrazu, a drugdje teži k ritmičko-metričkim rješenjima koja svojom zamršenošću pridonose neobičnosti učinaka. Napustivši tonalnost, piše atonalno, ali se ne služi dodekafoničkim principima. Napisao je tri simfonije (1942—1953), sinfoniettu, klavirski koncert (1952), violinski koncert (1947), concertino za timpane i orkestar, *Concert de Midi*, tri gudačka kvarteta, niz sonata za razne instrumente, nonet, klavirsku sonatu, operu *Les deux nuées*. — Od mlađih suvremenih flamanskih kompozitora neka budu spomenuti Willem Kersters (dvije simfonije) i Raymond Baervoets.

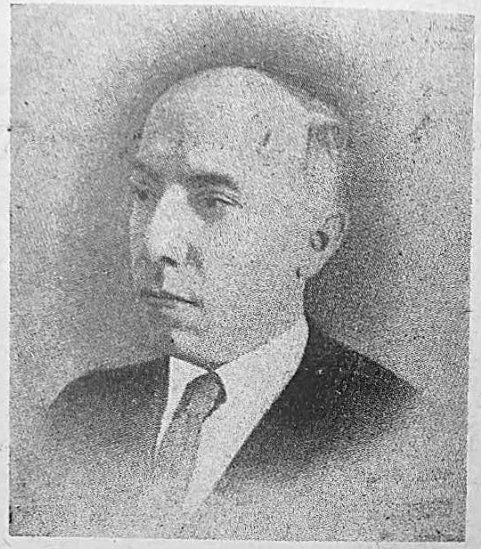
Prvi u nizu značajnih valonskih kompozitora bio je Léon du Bois (1859—1935), autor mimodrame *Le Mort* (1894), baleta *Smylis* (1891), oratorija *L'aveugle-né* (1922), simfonijske pjesme *Atola*, dramatske ode *Vers la gloire* (1919), nekoliko

popjevaka i više opera (*Son Excellence ma femme*, 1884, *La Revanche de Sganarelle*, 1890, *Edénie*, 1912), u kojima se osjeća Wagnerova blizina. — Désiré Paque (1867—1939), koji je već od prvoga svjetskoga rata boravio u Parizu, prešao je bogat razvojni put pošavši tragom Wagnera i Césara Francka, a najzad je stigao do atonalnih sloboda. Komponirao je, među ostalim, lirsku dramu *Vaima*, sedam simfonija, dva klavirska koncerta, koncert za violončelo, deset gudačkih kvarteta, četiri violinske sonate, više suita (za violinu, za violu), četiri klavirske sonate i requiem. — François Rasse (1873—1955) komponirao je opere *Deidamia* (1906) i *1914* (1919), balet *Le Maître à danser* (1909), tri simfonije, violinski koncert, komorna djela, klavirske kompozicije, kantate i popijevke. — Joseph Jongen (1873—1953), jedan od najistaknutijih zastupnika starije generacije valonskih muzičara, upravljao je konzervatorijem u Bruxellesu od 1925. do 1939. Poput većine valonskih kompozitora duhovno orijentiran prema francuskoj umjetnosti, Jongen je prošao kroz školu impresionista, ali je neprestanim dotjerivanjem i pročišćavanjem svoga stila uspio naći vlastiti umjetnički jezik, koji je najuvjerljiviji u njegovim brojnim komornim djelima. Tu su tri gudačka kvarteta (1894—1921), dvije serenade za gudački kvartet, dva klavirska trija, sonata za violončelo, dvije violinske sonate, klavirski kvartet, sonata za flautu i Concert à cinq za flautu, violinu, violu, violončelo i harfu. Jongen je, nadalje, autor orkestralnih radova (simfonija, 1899, *Lalla Rookh*, 1904, *Impressions d'Ardennes*, 1913, *Tableaux pittoresques*, 1917, *Pages intimes*, violinski koncert, 1899, koncert za violončelo, 1900, *Sinfonia concertante* za orgulje i orkestar, klavirski koncert, 1943, koncert za harfu, 1944), zbornih djela (oko 30 moteta), popjevaka, simfonijskog baleta *S'Arka* (1910) i nedovršene opere *Félyane*. Kompozitor je i Jongenov brat Léon (1884), autor opera (*L'Ardennaise*, *Le rêve d'une nuit de Noël*, *Thomas l'Agnelet*) i kantata. — Victor Vreuls (1876—1944) ostavio je muzičko-scenska djela *Olivier le Simple* (1921) i *Un Songe de nuit d'été* (1925), simfonijske pjesme *Werther*, *Jour de fête*, *Cortège héroïque*, simfoniju sa solističkom partijom violine i više komornih kompozicija. — Albert Dupuis (1877) započeo je rano pisati za muzičko kazalište, kome je dao pretežan dio svoga stvaralaštva, ali je uglavnom ostao na liniji dopadljivog eklektizma. Uz orkestralna i komorna djela pisao je i opere, među ostalima: *Jean-Michel* (1903), *Martille* (1906), *Le Château de la Bretêche* (1914), *La Passion* (1915), *La Victoire* (1923), *Un drame sous Philippe II* (1938). — Michel Brusselmans (1886), Gilsonov učenik, dao je svoje remek-djelo u seriji simfonijskih slika u kojima pod naslovom *Kermesse flamande* (1913) ocrtava prizore iz narodnog života. Komponirao je i druga orkestralna djela (*Ouverture fériale*, *Hélène de Sparte*, *Les Néréides*), sonatu za violinu, sonatu za violončelo, kompozicije za orgulje i nekoliko popjevaka. — Izvrstan orguljaš Paul de Maleingreau (1887) mnogo je učinio za propagiranje Bachove umjetnosti u Belgiji (od 1921. do 1922. izveo je u nizu koncerata sva Bachova djela za orgulje). Komponirao je više radova za orgulje, dvije simfonije, opsežnu suitu op. 9 za klavir, sonatu za violončelo i dr. — Mnoga djela što ih je napisao pijanist Francis de Bourguignon (1890) pripadaju utjecajnoj sferi impresionizma. Ovaj kompozitor pokazuje postojanu sklonost da svoje dojmove iz prirode i brojnih dalekih putovanja prenese u tonove. Odatle u njega i privlačna živopisnost i zanimljivost koloristićkih efekata. Mnogo je uspjeha imao orkestralnom kompozicijom *Dvije južnoameričke skice*, uz koju treba spomenuti i druga djela za orkestar: *Oiseaux de nuit*, *Congo*, *L'Éloge de la folie*, *Le jazz vainqueur*. Kazalištu je dao komornu operu *Le mauvais pari* (1937) i balet *La mort d'Orphée* (1928). Veoma je značajan njegov oratorij *La Nuit*. Osim klavirskog koncerta (1949) napisao je i violinski koncert (1947), koji također ide u red njegovih najboljih kompozicija te odaje i čistoću lirske inspiracije. Komponirao je više komornih i klavirskih djela.

U suvremenoj belgijskoj muzici jedan od najistaknutijih stvaralačkih likova svakako je Jean Absil (1893), Gilsonov učenik, dugogodišnji nastavnik kompozicije na konzervatoriju u Bruxellesu. Njegova djela pokazuju zamjerno tehničko majstorstvo; složenost izražajnih sredstava, koja se često u njima zamjećuju (osobito na području ritmike i polifonije), posljedica je njegova virtuoskog svladavanja svih tehničkih zapreka, koje ponekad sam

sebi nameće, u čemu podsjeća na Ravela. Absil je u toku vremena izgradio strogo ličan umjetnički govor, vjerojatno jedinstven u današnjoj muzici Belgije, pa je razumljiv i utjecaj što ga je, osobito u svojstvu nastavnika, izvršio na mlade belgijske kompozitore.

U prvom razdoblju stvaranja pretežno sklon »apsolutnim« formama, posezao je kasnije sve više za tekstovima, oblikujući niz bogatih vokalnih radova: pet simfonija, simfonijske pjesme *La mort de Tintagiles* (1926) i *Jeanne d'Arc* (1945), vrlo uspjelu *Rapsodiju na narodne flamanske napjeve* za orkestar (1928), koncerte za violinu (1933), za klavir (1937), za violu (1942), za violončelo (1942), *Rapsodiju* za rog i orkestar (1964), četiri gudačka kvarteta, dva gudačka trija, dva duhačka kvinteta, klavirski trio, klavirska djela, kompozicije za gitaru, opere *Les voix de la mer*, *Peau d'âne* (1937), *Fansou* (1946), balete *Le miracle de Pan* (1949), *Épouvantail* (1951), *Les Météores* (1952), kantate *La Guerre* (1922), *Philatélie* (1940), *Les Bénédictions* (1941), *Le Zodiaque* (1949), *Les chants du mort.*



Jean Absil

Violončelist Fernand Quinet (1898) zanemario je komponiranje posvetivši se dirigentskom i nastavničkom pozivu. Među njegova djela pripadaju *Simfonijske skice*, *Tri orkestralne kompozicije* (1952), *Moralités non légendaires* za glas i različite instrumente (1930), nekoliko gudačkih kvarteta, suita za tri klarineta, popijevke. — Muzički pisac i kompozitor, autor nagrađenih i uspjelih djela kao što su violinska sonata i gudački kvartet, Albert Huybrechts (1899—1938) nije stigao zbog prerane smrti da ispuni nade koje su se u nj opravdano polagale. Djela su mu često prožeta melankoličnom gorčinom i nemirnim, tjeskobnim raspoloženjima, koja podsjećaju na Albana Berga. — André Souris (1899) piše malo. Veoma autokritičan, ali i veoma široka stvaralačka interesa (utemeljio je ugledan časopis *Polyphonie*, 1947—1954), okušao se gotovo na svim područjima i u svim smjerovima. Impresionizam, ekspresionizam, nadrealizam i dodekafonija podjednako su ga u raznim razdobljima njegove djelatnosti privlačili i — odbijali. Pisao je orkestralne kompozicije (*Collage*, 1928, *Danceries de la Renaissance*, 1932, *Symphonies*, 1939), komorna djela (*Rengaines* za duhački kvintet, 1937), radove za glas i instrumente (*Comptines pour enfants sinistres*, *L'autre voix*), filmsku i kazališnu muziku, popijevke. — Raymond Chevreuille (1901), uglavnom samouk, veoma nadaren, iživljuje se u traganju za zvukovnim problemima koja kao izvrstan poznavalac orkestra rješava na zanimljiv iako ponekad nastran način (u nekim djelima namijenjenim radio-izvedbi upotrebljava ranije snimljene gramofonske ploče, ali s dvostrukom brzinom okretaja, tako da polučuje fantastično brz tempo i sasvim neobične zvukovne učinke). Njegova muzika odaje često napregnutost, patetičnost, dramatsku tjeskobnost ali i dočaravanje magičnih, nadrealnih ugođaja. Njegove kompozicije obuhvaćaju komornu operu *Atta Troll* (1952), balete *Jean et les Argayons* (1934), *Cendrillon* (1946), *Le bal chez la portière* (1954), pet simfonija (1939—1954), dva klavirska koncerta (1937. i 1952), dva koncerta za violinu (1941. i 1953), po jedan za violu, violončelo (1940), rog (1950), trublju (1954), koncert za orkestar, koncert za duhački trio i orkestar (1943), dvostruki koncert za violu, klavir i orkestar (1946). — Impresionistička obilježja vidljiva su u djelima što ih piše René Defossez (1905). Od njegovih kompozicija navedimo *Symphonie wallonne*

(1932), klavirski koncert, orkestralna djela *Aquarium* i *Images sousmarines* (1939), operu *Le subterfuge improvisé* (1939), televizijsku komornu operu *A chacun son mensonge* (1964), balete *Floriante*, *Les mousquets*, komorna djela, oratorij *La frise empourprée* (1938). — Majstor orkestra je Gaston Brenta (1902), o čemu svjedoči njegova simfonija (1946) a i *Moto perpetuo*. Napisao je klavirski koncert (1949) i operu *Le Khâdi dupé* (1929). Značajan je njegov oratorij *La Passion de Notre Seigneur* (1949) na jedan srednjovjekovni tekst. Brenta pridaje posebnu pažnju melodiji, smatrajući je najznačajnijim elementom muzičkog izražavanja. — Pierre Froidebise (1914—1962), sklon oživljavanju ritmičkih raspoloženja, također primjenjuje u svojim djelima na slobodan način principe dodekafonije, ali uzima za uzore i stare polifoničare iz razdoblja ars nova. Kao cijenjen nastavnik okupio je u Liègeu skupinu pristaša nazvanu Variation koja, kao i on, proučava staru polifoničku prošlost Evrope i najnovija nastojanja. — Marcel Quinet (1915) komponirao je među ostalim *Divertissement* za orkestar, *Tri kompozicije* za orkestar, *Tri koncertne skice* za violinu i orkestar, klavirska djela (*Croquis*, *Impromptus*), zborne kompozicije, duhački kvintet, gudački trio, kantatu *Le vague et le sillon* (1945).

Avangardno krilo suvremene belgijske muzike ima također pristaša. Među njima je međunarodni ugled stekao Henri Pousseur (1929), aktivan i kao muzički pisac. Ugledajući se u Weberna i Bouleza, rano se počeo baviti dodekafonijom, serijelnošću, elektronskom muzikom, a zatim i aleatorikom. U Bruxellesu je 1958. osnovao studio za elektronsku muziku, a od 1957. stalno predaje na ljetnim tečajevima u Darmstadtu. Njegovo djelo *Rimes pour différentes sources sonores* (1959), pisano za orkestar i magnetofonsku vrpcu, smatra se njegovom najuspjelijom dosadašnjom kompozicijom i sretnim pokušajem udruživanja tradicionalne i elektronske zvukovne proizvodnje. Od djela ovog istaknutog umjetnika navedimo: *Symphonies* za 15 instrumenata (1955), *Ode* za gudački kvartet (1960), kvintet na uspomenu A. Weberna za klarinet, basklarinet i klavirski trio (1955), *Répons* za sedam izvođača (1960), *Exercices* (1956) i *Caractères* (1961) za klavir, *Mobile* za dva klavira (1958), *Votre Faust, fantaisie variable du genre opéra* (1961—1962), *Trois chants sacrés* za sopran i gudački trio (1951. ili 1952), niz elektronskih kompozicija: *Seismogramme*, *Scambi*, *Trois visages de Liège* (1961), *Electre* (prema Sofoklu; »muzička akcija« za magnetofonsku vrpcu, 1960). Više je studija i članaka posvetio problemima suvremene muzike i njenih najnovijih nastojanja.

U red ostalih belgijskih avangardnih muzičara ide Arsène Souffriau, autor i elektronskih kompozicija (*Metastasis*).

NIZOZEMSKA

Nizozemska je u XV i XVI st. dala Evropi nekoliko znatnih kompozitora, iščezla na račun epigonstva i eklektizma. Devetnaesto stoljeće znači i za Nizozemsku doba buđenja, prikupljanja i iskorišćivanja novih umjetničkih snaga, doba u koje se reproduktivni muzički život stao mnogo intenzivnije razvijati. Zanimljivo je da je u toj zemlji ukus publike pokazao više smisla i razumijevanja za instrumentalnu muziku nego za muzičko kazalište, pa je u toku vremena Amsterdam postao jedno od najvažnijih evropskih središta za orkestralnu muziku. Izvrsni orkestar amsterdamskog Concertgebouwa ide nesumnjivo, u red najboljih orkestara svijeta, osobito otkako je njegovo umjetničko rukovodstvo preuzeo Willem Mengelberg (1871—1951).

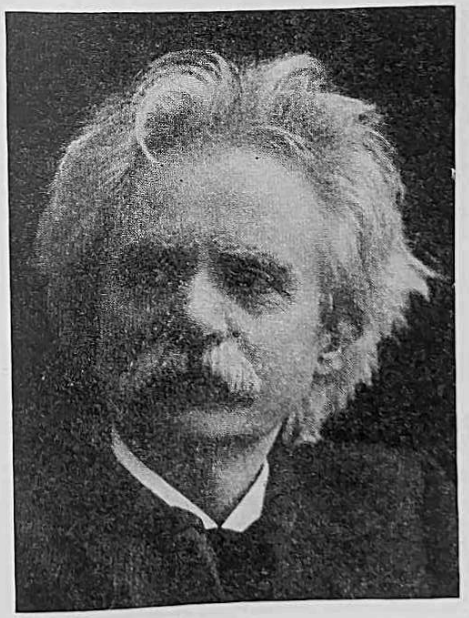
Prvi značajni nizozemski kompozitori iz prošlog stoljeća bili su dirigent Jean Verhulst (1816—1891), autor crkvenih djela (mise, Te Deum, requiem), simfonije i koncertnih uvertira, Richard Hol (1825—1904), dirigent i orguljaš, u čija djela pripadaju opere, oratoriji, četiri simfonije, popijevke i monografije o Sweelincku (1860), Bernard Zweers (1854—1924; tri simfonije, mise, kantate) i Julius

Röntgen (1855—1932), pijanist, autor dviju opera, simfonije, klavirskog koncerta, koncerta za violončelo i mnogih komornih kompozicija pretežno u stilu Schumanna i Brahmsa. Značajniji je Alfons Diepenbrock (1862—1921), kompozitor crkvenih djela, scenske muzike za više kazališnih djela (osobito mu je uspjela muzika za Aristofanove *Ptice* i Sofoklovu *Elektru*) i popjevaka uz klavir i uz orkestralnu pratnju. Još je vredniji doprinos što ga je dao Johan Wagenaar (1862—1941), plodan i popularan kompozitor, autor opera *Venecijanski dužd* (1898) i *Cid* (1912), a i mnogih orkestralnih kompozicija (uvertire *Koning Jan, Uvertira veseloj igri, Cyrano de Bergerac, Ukroćena goropadnica,* simfonijska pjesma *Saul i David,* sinfonietta), madrigala i popjevaka. — Jan Brandts-Buys (1868—1933), član obitelji koja je dala nekoliko muzičara, istakao se djelima pažljivo dotjerane forme, iako u melodici ne umije uvijek izbjeći ponešto jeftine efekte. Napisao je nekoliko opera (*Krojači iz Schönaua,* 1916, *Čovjek na Mjesecu,* 1922, *Zemlja sanja,* 1927), balet *Machinalität* (1928), tri klavirska koncerta i više komornih djela i popjevaka. — Cornelis Dopper (1870—1939) ostavio je sedam simfonija, među kojima druga nosi naziv *Rembrandt,* šesta je *Amsterdamska,* a sedma *Zuiderzee.* Uspjela je njegova *Ciacona gothica* za orkestar. Napisao je, nadalje, četiri opere i više zbornih kompozicija. — Dirk Schäfer (1873—1931), pijanist, napisao je klavirski koncert, *Javansku rapsodiju, Pastoralnu suitu* (obje za orkestar) i više komornih djela. — Ovoj generaciji pripadaju Willem Landré (1874—1948; opera *Beatrys,* requiem, orkestralni *Nokturno*), Henri Zagwijn (1878—1954) i Peter van Anrooy (1879), poznat i kao dirigent, autor dviju uvertira, orkestralne rapsodije *Piet Hein, Balade* za violinu i orkestar i dječjih kantata.

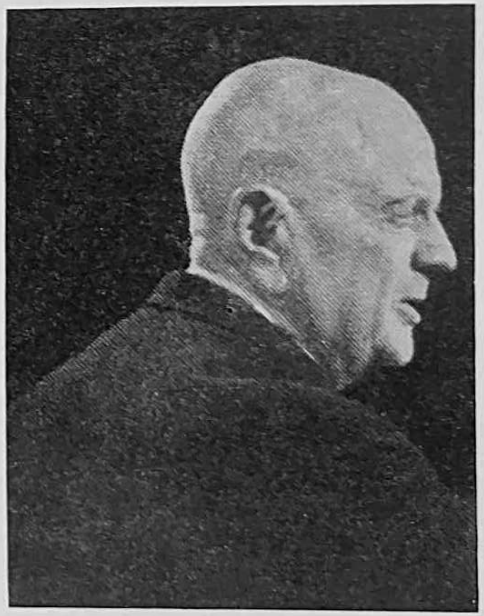
Pristaša radikalnih muzičkih strujanja je Sem Dresden (1881—1957), dirigent i pijanist, predavač, muzički pisac (*Holandska muzika od 1880,* 1923) i uvažen nastavnik kompozicije. No ima u njegovoj muzici i kasnoromantičkih, impresionističkih i folklornih elemenata. Komponirao je orkestralne varijacije, sinfoniettu za klarinet i orkestar (1938), dva violinska koncerta (1936. i 1941), klavirski koncert (1946), dva koncerta za violončelo, koncert za orgulje (1953), koncert za obou (1939), koncert za flautu (1950), mnoge vrijedne komorne kompozicije (dva klavirska trija, sonatu za flautu i harfu, violinsku sonatu, sekstet za gudače i klavir, tri sekseta za duhače i klavir, dvije sonate za violončelo i klavir, gudački kvartet, duo za dva klavira itd.), zborna djela, popijevke i *Vokalize* za glas i sedam instrumenata. — Bernard van Dieren (1884—1936) bio je ugledan muzički kritičar blistava stila, čovjek široke kulture (veoma je zapažena bila njegova knjiga o čuvenom kiparu Epsteinu) i kompozitor golema znanja i velika talenta, koji se očitovao u raznovrsnosti interesa i mogućnosti oblikovanja. Njegova djela nose vrlo različita obilježja, od izrazite monodičke pjevnosti do snažnih kontrapunktičkih sklopova, od ugođaja ozbiljnosti i tragike do lake vedrine i nasmijanosti. Među kompozicije ovog umjetnika, koji je veći dio života proveo u Engleskoj, pripadaju četiri gudačka kvarteta (1912—1923), violinska sonata (1917), *Uvertira za idealnu komediju* (1916), simfonija za soliste, zbor i orkestar na kineske tekstove (1914), komična opera *The Tailor* i popijevke. — Zanimljiv je umjetnički lik Daniel Ruyneman (1886—1963), oduševljeni propagator suvremenih muzičkih nastojanja. Dok je u nekim njegovim djelima još očita povezanost sa zvukovnom profinjenošću francuske škole (tako u ciklusima popjevaka *Trois chants chinois, L'Absolu, Quatre poèmes*), u drugim radovima Ruyneman traga za apartnošću zvuka povodeći se za igrom vlastite umjetničke mašte i za obilježjima javanske muzike, koju je temeljito proučavao. Njegovi *Hijeroglifi* (1918) pisani su za manji instrumentalni sastav, koji obuhvaća tri flaute, celestu, harfu, klavir, dvije mandoline, dvije gitare i kromatski niz od 25 bakrenih zvonaca. Prozračnost, kristalnost i suptilnost zvukovnih efekata u tom djelu zaista su neobični i izvorni. Na neuobičajen način postupio je Ruyneman u zbornim kompozicijama *L'Appel* (1918) i u sonati za komorni zbor (1931). On se tu služi ljudskim glasom kao instrumentom, bez ikakve upotrebe teksta. U drugim djelima Ruyneman je ponekad sklon neobaroknim nastojanjima. Iz bogatog niza radova toga umjetnika spomenimo, nadalje, uvertiru *Amphitryon,* partitu za gudački orkestar (1943), simfoniju (1953), simfoniju za mali orkestar, klavirski koncert (1939), violinski koncert (1941), devet klavirskih sonata, četiri gudačka kvarteta, divertimento za flautu, klarinet, violu, klavir i rog (1927), tri violinske sonate, sonatu za flautu i klavir (1942) i muzičko-scenska djela *Clown* (1915) i *Braća Karamazovi* (1928). — Pijanist Willem Andriessen (1887—1964) piše pretežno klavirska i vokalna djela; Matthijs Vermeulen (1888), muzički

Frank Martin

Heinrich Sutermeister



Edvard Grieg



Jean Sibelius

Karol Szymanowski

Joseph Jongen

Carl Nielsen

Krzysztof Penderecki

kritičar, autor je, među ostalim, šest simfonija i gudačkog kvarteta; Jac van Domselaer (1890) stvara prvenstveno instrumentalne kompozicije (simfonije, klavirske sonate); Hendrik Andriessen (1892), izvrstan improvizator na orguljama, komponira crkvena djela, ali je mnoge radove posvetio instrumentalnom području (tri simfonije, *Varijacije na Kuhnauovu temu* za gudački orkestar, *Rapsodija na holandsku narodnu himnu*, *Sinfonietta concertante*, sonata za violončelo, suita za violinu i klavir, opera *Philomela* (1948, izv. 1962). — Oscar van Hemel (1892) autor je četiriju simfonija, koncerata i šest gudačkih kvarteta.

Jedan od najistaknutijih predstavnika suvremene nizozemske muzike (mnogi ga smatraju najznačajnijim) jest Willem Pijper (1894—1947), kritičar, publicist i veoma ugledan nastavnik kompozicije. On je među prvima u Nizozemskoj pristao uz slobode atonalnosti, a primjenjivao je u svojim djelima i načela politonalnosti. Ponegdje suviše cerebralan i apstraktan, konstruktivan i blizak objektivnosti neoklasike, Pijper u pojedinim radovima nalazi put k proćućenosti i objavljivanju snažnijih emocija. Komponirao je velik broj djela, od kojih su najuspjelija, s najviše istaknutim ličnim crtama, opera *Halewijn* (1934), treća simfonija (1926), pa treći (1923) i četvrti (1928) gudački kvartet. Među ostale kompozicije pripadaju prva (1917) i druga simfonija (1921), rapsodija za klavir i orkestar, Divertimento za klavir i gudače, klavirski koncert (1927), violinski koncert (1938), koncert za violončelo (1936), prvi, drugi i peti gudački kvartet, dvije sonate za violinu i klavir, dva klavirska trija, dvije sonate za violončelo i klavir, klavirska sonata, sonata za dva klavira, muzika za nekoliko starogrčkih dramskih djela, zborna djela i popijevke.

Uz Pijpera treba da se spomenu i Alex Voormolen (1895), blizak impresionizmu, autor baleta *Diana*, koncerata za obou, za dva klavira, za violončelo, komornih i klavirskih djela, melodrame *Beatrys;* violončelist Henri Daniel van Goudoever (1898; simfonijska djela, koncert za violončelo); Guillaume Landré (1905), sin Willema, u čija djela pripadaju opere *De Snoek* (1934) i *Jean Lévecq* (1964), četiri simfonije (1932—1955), koncerti za violinu, za violončelo, za klarinet, tri gudačka kvarteta (1927—1949), klavirski trio, duhački kvintet, violinska sonata; Léon Orthel (1905), cijenjen pijanist (šest simfonija, *Concertino alla burla* za klavir i orkestar, koncert za violončelo i orkestar, dvije sonate za violinu i dvije sonate za violončelo, brojne klavirske kompozicije); pijanist Piet Ketting (1905; simfonija, tri gudačka kvarteta, više sonata, opera *Eumenide*); vrlo nadareni kontrapunktičar i kritičar Bertus van Lier (1906), među čijim su djelima četiri simfonije (1928—1954), simfonija za dva orkestra, koncert za fagot (1950), gudački kvartet (1929), dvije klavirske sonate, balet *Catharsis* (1950), oratorij *Pjesma nad pjesmama,* kantate, solo-pjesme; izvrsni pedagog Kees van Baaren (1906), dodekafoničar (simfonija, orkestralne varijacije, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, septet, *Quintetto sopra posizione II,* 1963, kantate).

Poput van Liera, Kettinga, G. Landréa i van Baarena, Pijperov je učenik i Henk Badings (1907), jedan od najuglednijih živućih nizozemskih kompozitora. U svom stvaranju veoma plodan, sklon je sažetosti forme, ekonomičnosti, prozračnosti fakture i polifonom koncipiranju. Napisao je deset simfonija, četiri violinska koncerta (1928—1946), koncert za dvije violine i orkestar, koncert za dva klavira i orkestar (1964), dva koncerta za violončelo i orkestar (1939), klavirski koncert (1939), koncert za orgulje, koncert za saksofon, *Tragičnu uvertiru, Herojsku uvertiru, Simfonijski prolog,* orkestralni *Scherzo fantastique* (1953), tri gudačka kvarteta, klavirski trio, tri violinske sonate, dvije sonate za violončelo, sonatu za obou i klavir, dva duhačka kvinteta, kvintet s harfom, sekstet za duhače i klavir, oktet, pet klavirskih sonata, dvije klavirske sonatine, zbirku lirskih klavirskih kompozicija u pet

svezaka pod naslovom *Arcadia*, balete *Orfej i Euridika* (1941), *Balleto grottesco*, *Evolucije*, *Kain*, *Šesti dan*, *Iz mikrobiologije*, opere *Noćna straža* (1942) i *Ljubavne spletke* (1945), oratorijska djela *Jeanne d'Arc* (1946) i *Apokalypsis* (1948), zborove, popijevke i obradbe narodnih napjeva. Bavi se i elektronskom muzikom.

Broj nizozemskih kompozitora u ovoj generaciji, a i mlađih, veoma je velik pa je nemoguće sve spomenuti. Među njima se mnogi orijentiraju prema najsuvremenijim strujanjima, uklapajući se i u nastojanja evropske avangarde. Najpoznatiji su: Robert de Roos (1907; dvije simfonije, sinfonietta, klavirski i violinski koncert, koncert za violu, pet gudačkih kvarteta, veća vokalna djela, balet *Igra karata*); Willem van Otterlo (1907; orkestralna i komorna djela, kompozicije za klavir i orgulje, vokalni radovi); Jan Koetsier (1911; simfonije, opera *Frans Hals*, baleti); Rudolf Escher (1912; dvije simfonije, pasacaglia za orkestar, koncert za gudački orkestar, vrlo uspjela *Musique pour l'esprit en deuil* za orkestar, napisana 1943. a potaknuta ratnim pustošenjima, *Hymne du Grand Meaulnes* za orkestar, brojne klavirske kompozicije, među njima tokata i *Arcana Musae dona*, *Sonate concertante* za violončelo i klavir, sekstet *Le tombeau de Ravel*, zborne kompozicije); Hans Henkemans (1913; simfonija, dva klavirska koncerta, koncerti za violinu, za violu, za flautu, za harfu, partita za orkestar, 1960, dva gudačka kvarteta, više sonata, među njima uspjela sonata za dva klavira); kritičar i muzički pisac Marius Flothuis (1914; sinfonietta, 1963, *Dramatska uvertira*, koncerti za klavir, za violinu, za flautu, za rog, uvertira, gudački kvartet, sonata za flautu i harfu i dr.); Luctor Ponse (1914; simfonija, koncert za dva klavira i orkestar, *Concertino carnavalesque* za violinu i orkestar, *Concerto da camera* za solo fagot i gudački orkestar, 1962, suita *Euterpe* za 11 izvođača, 1964, duhački kvintet, klavirska suita); dodekafoničar Louis Toebosch (1916; dvije sinfoniette, *Koncertantna uvertira*, *Karnevalska uvertira*, *131. psalam* za zbor i orkestar); plodni Lex van Delden (1919; sedam simfonija, dvostruki koncert za violinu, klavir i orkestar, koncert za obou, koncert za harfu, koncert za dva gudačka orkestra, *Piccolo concerto* za 12 duhača, klavir i udaraljke, *Sinfonia giocosa*, *Svečana uvertira*, klavirska sonata, violinska sonata); neoklasičar Jurriaan Andriessen (1925; *Minijaturna simfonija*, klavirski koncert, *Divertissement* za duhače, *Sciarada spagnola* za duhački kvintet, *Sonata da camera*, violinska sonata); dodekafoničar Ton de Leeuw, Messiaenov učenik (1926; dva violinska koncerta, *Ombres* za orkestar, 1963, *Mouvements rétrogrades* za orkestar, 1957, *Plutos suita* za komorni orkestar, gudački kvartet, *Antifonie* za duhački kvintet, *Lidijska sonata* za klavir, sonata za dva klavira, oratorij *Job*, 1956, opera *San*, 1964); Willem Eisma (1929; tri koncerta za orkestar, concertino za komorni orkestar, *Diaphora* za komorni orkestar, *Volumina* za orkestar, 1964, gudački kvintet); Hans Kox (1930; simfonija, violinski koncert, 1963, klavirski koncert, *Koncertantna muzika* za rog, trublju, pozaunu i orkestar, 1956, koncert za orkestar, *Cyclofonie* I-II za orkestar, tri violinske sonate); Otto Ketting (1935; simfonija, 1959, concertino za jazz-kvintet i orkestar, 1960, trio za klarinet, fagot i klavir); Boulezov učenik, pobornik aleatoričkog improviziranja Peter Schat (1935; *Mozaici* za orkestar, *Entelechie* za pet instrumentalnih grupa, 1961, *Signalement* za šest udaraljki i tri kontrabasa, 1962, *Improvisations and symphonies* za duhački kvintet, septet, opera *Labyrinth*); Jan van Vlijmen (1935; *Gruppi per venti strumenti*, 1962, sekstet za duhače i klavir, 1961, *Costruzioni* za dva klavira); Louis Andriessen (1939; *Nocturnes* za orkestar, *Introspezione* I-III za orkestar, *Registers* za klavir).

POLJSKA

U prvim decenijima ovog stoljeća poljska je muzička kultura dosegla visok stupanj na svim područjima. Muzički je život cvao u Varšavi i u pokrajini (osobito u Krakovu, Lavovu i Poznanju, ali i drugdje). Postignuća varšavske filharmonije pripadala su među najveće reproduktivne uspjehe orkestralne muzike. Ime Szymanowskoga ušlo je u red najpoznatijih kompozitora

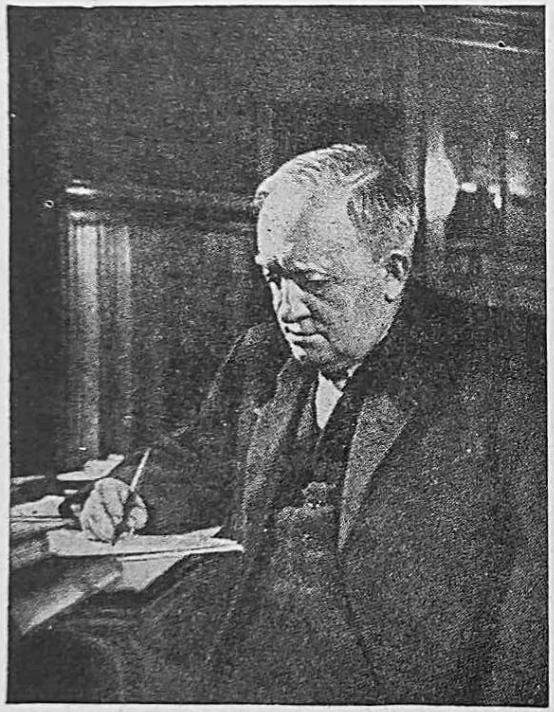
našega vremena, a rezultati što ih je postigla poljska muzikologija bili su također veoma značajni. Međutim, katastrofa drugog svjetskog rata pogodila je Poljsku teško, nesmiljeno. Varšava, srce Poljske i njena kulturnog života, pretvorena je u ruševine. Po završetku rata trebalo je u mnogo čemu početi iznova. Velikim samoprijegorom i žrtvama započela je tada opsežna obnova, koja je baš na polju muzičke kulture vidno i brzo napredovala. Štaviše, kompozitori mlađe generacije poljskih muzičara umjeli su smjelošću svojih nastojanja i osebujnošću rezultata privući pažnju cjelokupne međunarodne muzičke javnosti.

Kad izlažemo podatke o djelatnosti suvremenih poljskih kompozitora, moramo ih nadovezati na ono što smo rekli u jednom od prijašnjih poglavlja i spomenuti najprije nekoliko starijih umjetnika koji su svoje stvaranje započeli na prijelazu u dvadeseto stoljeće.

Takvima pripadaju Adam Wieniawski (1879—1950), autor opere *Megae*, Eugenius Morawski (1876—1948), kompozitor simfonijskih pjesama s očitim tragovima utjecaja Richarda Straussa *(Prometejska simfonija, Fleurs du mal, Don Quixote)*, i veoma nadaren, rano i tragično preminuli Mieczyslaw Karlowicz (1876—1909), kojega smatraju utemeljiteljem suvremene poljske simfonijske muzike. Njegova *Litavska rapsodija* (1907) uzor je instrumentacije i ukusne primjene folklornih melodija. Ostavio je, nadalje, simfonijske pjesme *Povratak valova*, *Vječne pjesme*, *Stanislav i Ana od Oswiencima*, *Žalosna povijest*, *Drama na krabuljnom plesu*, violinski koncert (1902) i popijevke. Izdao je i zanimljive dokumente iz Chopinova života. — Grzegorz Fitelberg (1879—1953) izvrstan je dirigent i organizator. Taj daroviti kompozitor, koji je u dvadeset i drugoj godini dobio nagradu Paderewskog za violinsku sonatu, utemeljio je 1905. zajedno sa Szymanowskim, Karlowiczem, Rozyckim i Szelutom udruženje »Mlada Poljska«, u kojem su se okupljali mladi i napredni ondašnji poljski kompozitori. Posvećujući se postepeno sve više dirigiranju, Fitelberg nije mnogo komponirao. Njegova djela obuhvaćaju dvije simfonije, simfonijsku pjesmu *Pjesma o sokolu*, *Poljsku rapsodiju*, klavirski trio i popijevke. Za njegovo stvaranje karakteristična je bogata kromatika, iskorištena (u tonalnom okviru) do krajnjih granica mogućnosti. — Ludomir Rogowski (1881—1954) bio je na muzičkim studijama u Varšavi, Leipzigu, Münchenu, Parizu i Rimu. Od 1909. do 1921. djelovao je u Vilni kao dirigent orkestra koji je sam utemeljio. Nastupao je kao dirigent i u drugim evropskim gradovima, izvodeći prvenstveno muziku poljskih kompozitora. God. 1926. preselio se u Dubrovnik, gdje je ostao do smrti, povučen i predan stvaralačkom radu. U njegovim djelima zamjećuje se nekoliko karakterističnih obilježja, koja im daju određenu fizionomiju; Rogowski je svojevremeno pao pod utjecaj francuskog impresionizma, koji je u njemu ostavio živu težnju za pronalaženjem akustičkih apartnosti i profinjenosti zvukovnih efekata. Osim toga zanosio se i značajkama orijentalnih muzičkih sistema i ugođaja, čiji su tragovi zamjetljivi u nekim njegovim radovima, to prije što je u naravi Rogowskog postojala sklonost mistici, egzotičnoj fantastici i proučavanju orijentalnih religija i filozofija. Napokon, u njegovu stvaranju važan je i susret s našom narodnom pjesmom i legendom, a i sa zbivanjima u drugom svjetskom ratu i poslije njega, u našoj borbi za slobodu i obnovu zemlje. Plodan u svom radu, Rogowski se pretežno bavio velikim formama. Za orkestar je napisao pet simfonija, *Bjelorusku suitu*, simfonijske slike *Villa franca*, četiri simfonijske pjesme pod na-

zivom *Godišnja doba*, tri simfonijske pjesme pod nazivom *Osmijesi*, sedam simfonijskih fragmenata nazvanih *Vizije*, *Poemu rada*, *Keltsku legendu* (1940), tri rapsodije (*Bosanska*, *Dalmatinska*, *Partizanska*) za mali orkestar i *Dubrovačke impresije* (1950), također za mali orkestar. *Concert bucolique* (1946) napisao je za violinu i orkestar, dok su *Fantazmagorije* napisane za ženski glas (bez teksta) i komorni orkestar, prema starim istočnjačkim napjevima. Nekoliko djela posvetio je Rogowski muzičkom kazalištu: opere *Tamara* i *Kraljević Marko* (1930) i balete *Bajka i Kupola*. *Čudo sv. Vlaha* za soliste, zbor i orkestar (1928) je oratorij. Rogowski je napisao i više popjevaka, a i zbornih kompozicija (a cappella i uz pratnju orkestra: *Pjesma rada*, 1945, *Kantata Crvenom križu*, 1951, *Pjesma o nepoznatom junaku*, 1953).

Generaciji Rogowskog pripadaju Stanislav Kazuro (1881), autor opera, oratorija, simfonijskih pjesama, djela za klavir i orgulje i teoretskih priručnika, Marceli Poplawski (1882—1948; simfonijske pjesme, violinski koncert, četiri gudačka kvarteta, violinska sonata) i Ludomir Rózycki (1884—1953), daroviti dramatičar, o čemu svjedoče opere *Boleslav Smjeli* (1909), *Meduza* (1911), *Eros i Psiha* (1918), *Casanova* (1923), *Beatrix Cenci* (1926), *Gospođa Walewska*, *Vražji mlin* (1931) i uspjeli balet *Pan Twardowski* (1921), koji je u svoje vrijeme uživao široku popularnost ne samo u Poljskoj već i daleko izvan nje. U tim djelima Rózycki je pokazao da umije veoma efektno prilagoditi muzičko zbivanje scenskim situacijama. Nekoliko simfonijskih pjesama, dva klavirska koncerta, violinski koncert, gudački kvartet, klavirski kvintet, sonata za violončelo i klavir, niz klavirskih kompozicija (sonata, preludij, intermezzi, varijacije i dr.) i vokalna djela (solistička i zborna) predstavljaju ostale radove toga umjetnika. Ovoj skupini pripadaju još Lucian Kamieński (1885—1946), Boleslaw Walewski (1885—1944; simfonijska pjesma *Pavao i Gavel*, opere *Sudbina*, *Jontkova osveta*, zborne kompozicije), Juliusz Wertheim (1886—1928; vrlo dobra violinska sonata, simfonija, orkestralne varijacije, opera *Fata morgana*, popijevke), Tadeusz Jarecki (1888; boravi u Sjedinjenim Državama), autor pretežno komornih djela (tri gudačka kvarteta), koja očito pokazuju pristajanje uz ekstremna strujanja u suvremenoj muzici.

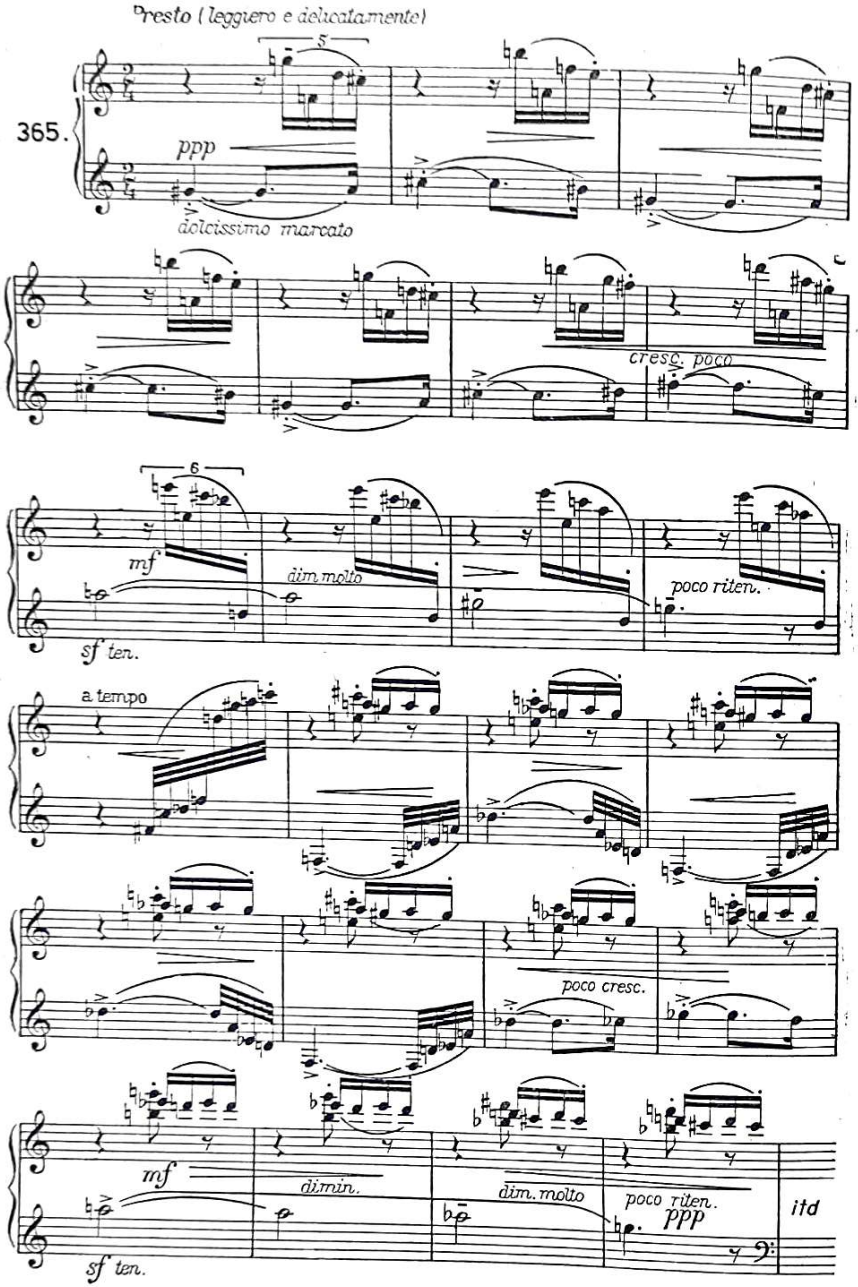


Ludomir Rózicky

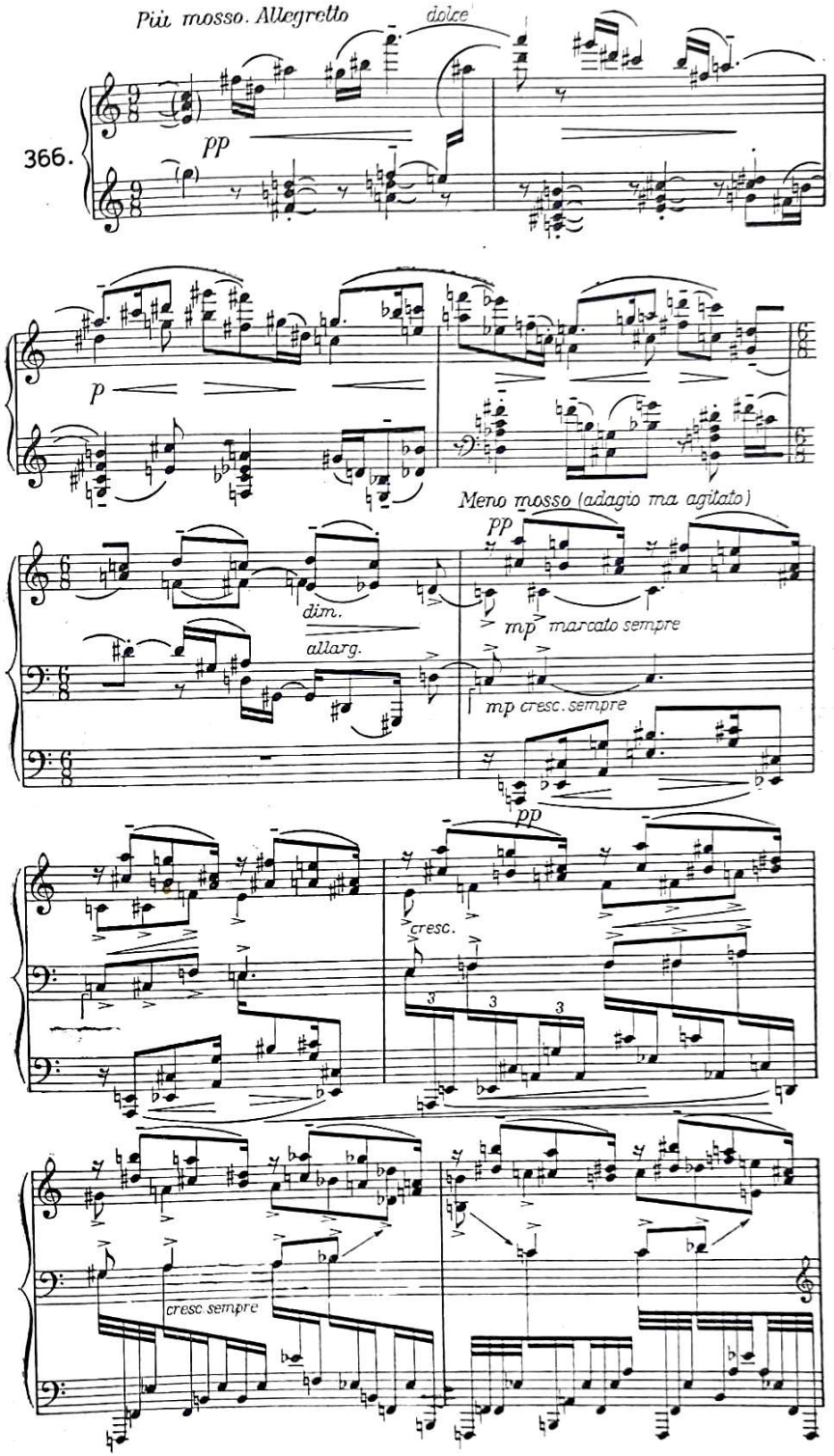
No najveći talent ne samo među tim kompozitorima već i u cjelokupnoj poljskoj muzici od Chopinove smrti do danas bio je Karol Szymanowski (1883—1937). Stvaralaštvo ovog umjetnika neobično profinjene osjetljivosti i mašte prošlo je nekoliko faza. Pošto je napisao prva svoja djela — među njima su klavirske varijacije u b-molu op. 3, violinska sonata, prva klavirska sonata i nekoliko popjevaka — pod utjecajem Chopina, Szymanowski boravi od 1905. do 1908. u Berlinu, gdje na nj utječu majstori njemačke kasne romantike Bruckner, Mahler i osobito Richard Strauss. Szymanowski uskoro nalazi nov put, obilježen lirskom subjektivnošću, profinjenošću harmonije, i povremenom dramatičnošću. Tada, među ostalim, nastaju prve dvije simfonije, druga klavirska sonata i nov niz pjesama. Prolazna sklonost mistici i orijentalnoj filozofiji izaziva djela kakva su *Hafisove ljubavne pjesme* (dva sveska), opera *Hagith* (1912—1913) i treća simfonija za tenor solo, muški zbor i orkestar (1915—1916). Prisniji kontakt s umjetnošću Debussyja i Skrjabina ostavlja također tragove u stvaralačkom radu Szymanowskog. Oni su zamjetljivi prvenstveno u klavirskim kompozicijama *Métopes* (1. *Otok sirena*, 2. *Calypso*, 3. *Nausicaa*) iz 1915, u dvanaest klavirskih etida (1917), u djelu *Masques* (1916; 1. *Šeherezada*, 2. *Lakrdijaš Tantris*, 3. *Don Juanova serenada*), također posvećenom klaviru, a i u tri poeme za violinu i klavir iz 1915. objavljene pod naslovom *Mythes* (1. *Aretuzina česma*, 2. *Narcis*, 3. *Drijade i Pan*). Posljednja značajna prekretnica u stvaranju ovog umjetnika povezana je uz njegovo temeljitije upoznavanje poljskog folklora, koji je na nj učinio osobito dubok dojam za boravka u Tatrama. Njega su tada iznenadile ljepote narodnih melodija i plesova, primitivnost njihovih harmonija, i on je nakon povratka započeo pisati svoje mazurke za klavir, kojih je u razdoblju od 1924. do 1926. komponirao dvadeset. Blizina folklora očita je, nadalje, u njegovu baletu *Harnasie* (1926), u obradbama narodnih napjeva za glas i klavir, a djelomično i u veoma značajnom *Stabat Mater* za soliste, zbor i orkestar (1925). Sliku stvaranja ovoga velikog umjetnika dopunit ćemo navođenjem i drugih njegovih značajnih radova, među kojima su opere *Kralj Roger* (1920—1924), dva gudačka kvarteta (1917. i 1927), treća klavirska sonata (1917), *Koncertantna simfonija* za klavir i orkestar (1931—1932), dva violinska koncerta (1917. i 1930) i *Pjesme poludjelog mujezina* (1918).

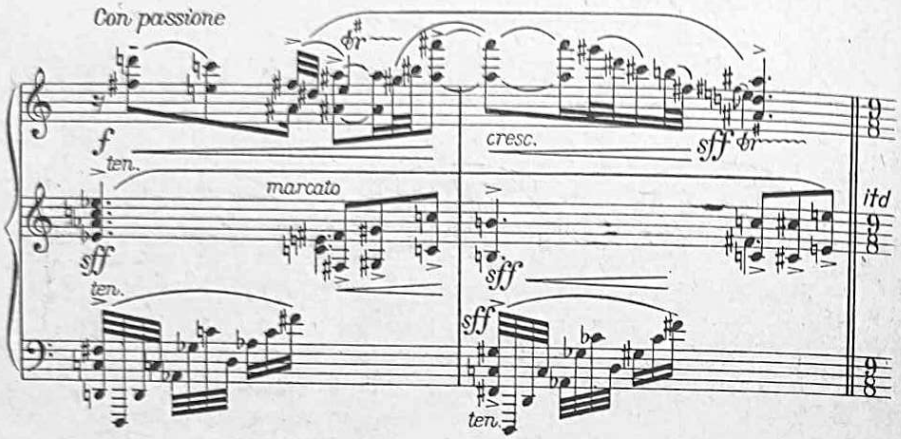
Szymanowski je pjesnik i virtuoz. Izvrstan pijanist i poznavalac orkestra, on je kroz sve utjecaje kojima je povremeno podlijegao uvijek znao sačuvati ličnu crtu, ostvarujući redovito dojam zvukovne raskoši i treptavog kolorita, ponekad nošenog lirskom toplinom, ponekad utopljenog u izvjesnu apstraktnost i nepristupačnost materije. Szymanowski često svjesno teži k posebnoj rafiniranosti zvuka i postiže je na svim putovima kojima su ga vodili impresionizam, politonalnost i atonalnost. On je prepun zvukovnih vizija i predodžbi, koje se više puta mozaički nižu na papiru i prekrcavaju ga ne samo u horizontalnom, arhitektonskom pravcu, već i vertikalno, u sklopovima koji svojom bujnošću i punoćom kao da preplavljuju i nadimaju klavijaturu. Interesantna polifonija Szymanowskog uobličuje se često u bujanju sporednih dionica, koje okružuju (ponekad i prigušuju) glavnu muzičku misao, tvoreći zajedno s njom apartnu vegetaciju čas egzotična prizvuka, čas eterične zakopčanosti, čas svježeg dodira s anonimnom narodnom umjetnošću. Obilje i raskoš predstavljaju vrlinu ali i manu ovog umjetnika, koji će u historiji novije muzike ostati jedinstveni »čarobnjak zvukova«, primjer krajnje osjetljive mašte koja se moćno iživljuje na zamasima gorljivog lirizma.

Da bismo bar donekle osvijetlili umjetnost Szymanowskog, uzimamo dva primjera iz njegove opsežne treće klavirske sonate, koja prikazuje umjetnikov lik u prilično jasnom svjetlu. Početni taktovi sonate ispunjeni su prozračnošću i eteričnošću, kroz koju se naziru odbljesci impresionističkih sloboda:



Odlomak koji slijedi uzet je iz srednjeg stavka; pretrpanost klavirskog sloga i gusta kromatika koja raste iz klavijature oko centralne teme iznesene u oktavama (od 6. takta dalje) uz obilnu pomoć sinkopa i rastavljenih zvukovnih sklopova, dolaze potpuno do izražaja:





U vrijeme Szymanowskog i poslije njega poljska je muzika dala velik broj drugih kompozitora, među njima i vrlo darovitih, ali Szymanowskog nije nijedan dostigao. Pogledajmo sumarno i sažeto i njihov rad.

Adam Soltys (1890), poznat i kao muzikolog, pisao je simfonije, uvertire, sonate i pjesme. — Czeslaw Marek (1891), pijanist, živi od 1915. u Zürichu kao nastavnik klavira. Osim sinfoniette i simfonije napisao je mnogo klavirskih kompozicija, violinsku sonatu, djela za harfu i više popjevaka i zborova. — Stanislav Wiechowicz (1893—1963), dirigent, publicist i kritičar, komponirao je simfonijske pjesme, velika zborna djela tipa kantate (*Romantička kantata, Kantata u spomen Mickiewicza, Pismo M. Chagallu* za sopran, mezzosopran, dva recitatora zbor i orkestar) i mnogo zbornih kompozicija i popjevaka; dao je i nekoliko teoretskih djela, osobito o zboru i zbornom dirigiranju. — Kazimierz Sikorski (1895) vrlo je uvažen pedagog, učitelj mnogih današnjih poljskih kompozitora, pisac teoretskih priručnika o instrumentaciji, harmoniji i kontrapuktu; u njegova djela pripadaju tri simfonije, concertino za klarinet i orkestar, tri gudačka kvarteta, gudački sekstet, *Stabat Mater* za bas, zbor i orgulje, popijevke i masovne pjesme. — Pijanist Wiktor Labuński (1895; od 1928. živi u Sjedinjenim Državama) piše pretežno djela za svoj instrument (koncert i concertino). — U Sjedinjenim Državama živio je Karol Rathaus (1895—1954), autor četiriju simfonija, klavirskih djela (koncert, četiri sonate), komornih kompozicija (pet gudačkih kvarteta. trio za violinu, klarinet i klavir) i muzičko-scenskih radova (balet *Posljednji pierrot*, 1927, opera *Tuđa zemlja*, 1931); njegove su kompozicije građene na smjelim izražajnim sredstvima, često ekstremnih obilježja. — Tadeusz Szeligowski (1896—1963), đak Nadie Boulanger u Parizu, blizak folkloru, dao je bogat niz djela, među kojima koncert za orkestar, *Nokturno* za orkestar, suitu *Kaziuki*, dvije suite za mali orkestar, klavirski koncert (1940), koncert za klarinet (1932), dva gudačka kvarteta, sonatinu za klavir, više popjevaka, masovnih pjesama i obradbi narodnih napjeva, a i zapaženu operu *Pobuna studenata* (1951), operu *Krakatuk* (1957) i balet *Paun i djevojka* (1949). — Jedan od rijetkih dodekafoničara starije generacije, orguljaš Boleslaw Szabelski (1896) napisao je, među ostalim, tri simfonije, sinfoniettu, concerto grosso, gudački kvartet, sonatu za orgulje, *Aforizme* za devet instrumenata.

Jedan od najistaknutijih suvremenih poljskih kompozitora je Alexander Tansman (1897). Od 1919. živio je u Parizu, od 1941. boravi u Sjedinjenim Državama, otkuda se 1949. ponovo vratio u Pariz. Nastupa kao pijanist i dirigent te pokazuje znatnu stvaralačku plodnost. Njegova muzika nije ostala bez dodira sa suvremenom francuskom školom, sa Stravinskim, a preko njega i s neobaroknim smjernicama. Na mahove blizak politonalnosti,

Tansman koncipira pretežno u širokim polifonim plohama, postižući i na ritmičkom području znatne efekte. Tu je na nj djelovala i tehnika jazza. Česti su u njegovim djelima i elementi stiliziranog folklora. Komponirao je, među ostalim, osam simfonija, od kojih je najuspjelija u a-molu, tri orkestralne serenade, *Poljsku rapsodiju*, sinfoniettu (1944), tokatu, koncert za orkestar, *Triptih* za gudače, partitu za gudače, dva koncerta za klavir i orkestar, od kojih je drugi znatno uspjeliji, suitu za dva klavira i orkestar (1926. i 1927), violinski koncert (1936), osam gudačkih kvarteta i druge komorne kompozicije (*Le Tombeau de Chopin* za gudački kvintet, sekstet, septet, pjesme, pet klavirskih sonata), filmsku muziku, opere *La nuit Kurde* (1927), *La toison d'or* (1937), *Le serment* (1955) i *Sabbatai Zevi* (1961), balete *Sextuor* (1923), *Le Cercle éternel* (1929), *La grande ville* (1932), *Bric-à-Brac* (1933), *Mexico Américain* (1945), *Le train de nuit* (1952), *Les habits neuf du roi* (1960), *Risurrezione* (1962), oratorij *Prorok Izaija* (1950) i *Psalme* za tenor, zbor i orkestar (1962). Napisao je zapaženu monografiju o Igoru Stravinskom (1948).

Alexander Tansman

Pijanist Jerzy Lefeld (1898) komponirao je dvije simfonije, gudački sekstet i više klavirskih kompozicija i popjevaka. — Dukasov učenik Jan Maklakiewicz (1899—1954) pisao je balete (*Cagliostro u Varšavi*, 1937, *Grenada, Shirokumi*), simfonijske pjesme, uvertire, koncerte (za violinu, za violončelo), zborove, masovne pjesme i popijevke (*Japanske pjesme* za sopran i orkestar). — Boleslaw Woytowicz (1899), đak Nadie Boulanger, izgubio je u drugom svjetskom ratu velik dio svojih rukopisa. Komponirao je dvije simfonije (za *Varšavsku simfoniju* dobio je 1948. državnu nagradu), orkestralnu suitu, concertino za mali orkestar, klavirski koncert (1932), gudački kvartet, trio za flautu, klarinet i fagot, klavirska djela (sonata, varijacije, mazurke), popijevke, kantate, balet *Powrót* (1937). — U djelima što ih piše Paul Kletzki (1900; dvije simfonije, sinfonietta, violinski koncert, klavirski koncert, tri gudačka kvarteta, klavirska djela) ima mnogo ritmičke invencije i svježine. Kletzki je veoma cijenjen kao dirigent. Već od 1921. boravi u inozemstvu. — Piotr Perkowski (1902), đak Szymanowskog i Roussela, također je mnoga djela u rukopisu izgubio u ratu. Pisao je za orkestar (dvije simfonije, koncert, *Varšavska uvertira*, 1955, *Geometrijska suita*, sinfonietta), za klavir (sonata), koncertantnu muziku (violinski i klavirski koncert), komorne kompozicije (dva gudačka kvarteta, sekstet), balete *Swantewit, Slavenska legenda, Rapsod* (1949), i *Fantazija* (1950), kantatu *Visla* (1951), popijevke i zborove. — Stefan Boleslaw Poradowski (1902) napisao je osim šest simfonija (1928—1952), sinfoniette, *Lirske uvertire*, četiri gudačka kvarteta, tri gudačka trija, violinske sonate i klavirske sonate još i koncert za kontrabas i orkestar, a i koncert za violu d'amore i orkestar i nekoliko većih zbornih djela. Sastavio je i nekoliko priručnika o harmoniji, akustici, instrumentima i kompoziciji. — U red najpoznatijih djela što ih je napisao Mihajlo Kondracki (1902) idu partita i *Brđanska simfonija*, opera *Marcholt*, balet *Metropolis* i *Cantata ecclesiastica*.

Jerzy Fitelberg (1904—1951), daroviti sin Grzegorza Fitelberga, živio je od 1940. u Sjedinjenim Državama. Služeći se atonalnim sredstvima, napisao je, među ostalim, i dva violinska koncerta, klavirski koncert, koncert za violončelo, pet gudačkih kvarteta, duhački kvintet, gudački trio i violinsku sonatu. — U Sjedinjenim Državama živio je i Tadeusz Kassern (1904—1957), pariški đak, autor orkestralnih djela (simfonijska pjesma *Dies Irae*, 1935, koncert za gudače, *Teen-Age Concerto* za klavir i orkestar, 1956, koncerti za flautu, za kontrabas), komornih radova, opera *The Anointed* (1951) i *Sun-Up* (1952), klavirskih kompozicija, popjevaka i zbornih kompozicija. — Među značajnija djela što ih je dao Artur Malawski (1904—1957) idu dvije simfonije, sinfonietta, *Šest simfonijskih etida* za klavir i orkestar (najuspjelije djelo), tokata i fuga za klavir i orkestar, klavirski koncert, dva gudačka kvarteta, popijevke i *Brđanska rapsodija*. — U Parizu živi Antoni Szalowski (1907), učenik Nadie Boulanger, veoma nadaren umjetnik, u kojemu je boravak u francuskoj sredini razvio smisao za uravnoteženost, umjerenost, eleganciju i zdrav ukus. Piše s mnogo jasnoće i čistoće sloga zanimljivu muziku, pristupačnu, izgrađenu na bogatu znanju. Od njegovih kompozicija spomenut ćemo tri gudačka kvarteta (1928—1936), trio za obou, klarinet i fagot, duo za flautu i klarinet, mnoge klavirske kompozicije (sonata, sonatina), simfoniju (1939), sinfoniettu, koncerte za klavir (1930), za violinu (1949), za flautu (1951), uvertiru, partitu za orkestar i balet *Začarana gostionica* (1945). — U red istaknutih suvremenih poljskih kompozitora ide i Roman Palester (1908), koji također živi u Parizu. Majstor instrumentacije, primjenjuje od 1950. dodekafoničko-serijelnu tehniku. Autor je četiriju simfonija (1936—1952), simfonije za dva gudačka orkestra, uvertire, varijacija za mali orkestar, violinskog koncerta, triju gudačkih kvarteta, *Kantate o Visli* za recitatore, zbor i orkestar, requiema za soliste, zbor i orkestar, operne jednočinke *Smrt Don Juana* (1961), baleta *Pjesma o zemlji* (1937) i filmske muzike. — Stefan Kisielewski (1911) izgubio je u ratu mnoge rukopise (uvertiru, simfoniju, koncert za komorni orkestar, violinsku sonatu, klavirsku sonatu i dr.). Kasnije je napisao drugu i treću simfoniju, koncert za orkestar, drugu klavirsku sonatu. Uzori su mu neoklasičari.

Drugi svjetski rat opustošio je Poljsku nemilosrdno. Udarna snaga njemačkog fašizma pretvorila je Varšavu u ruševine, ali je i izazvala revolt patriotizma u bezbrojnim herojskim djelima. Po završetku rata golemi su zadaci očekivali poljske rodoljube na svim sektorima obnavljanja domovine. Silnim naporima ali i rezultatima oživjelo je nekadašnje lice Poljske, i Poljaci su se mogli zaputiti k novim osvajanjima i postignućima. Obnova je zahvatila i poljski muzički život, koji se uskoro normalizirao. Mnoge su vrijednosti, doduše, nepovratno nestale; velik je broj kompozitora izgubio u ratnim razaranjima svoja djela; ali nova su djela iz godine u godinu nastajala i novi se talenti pojavljivali.

Tok razvoja suvremene poljske muzike ponešto je neobičan. U gotovo svim zemljama sa socijalističkim društvenim uređenjem kompozitori poštuju načela umjetničkog realizma, povezuju svoja stvaralačka nastojanja uz velike likove i događaje iz nacionalne prošlosti ili uz presudna zbivanja današnjice, služeći se jezikom koji izbjegava avangardne eksperimente i ostaje u blizini folklornih elemenata. Poljski kompozitori su samo u prvim poratnim godinama neko vrijeme polazili sa sličnih pozicija. Kasnije su ih napustili. I muzičari iz srednje, a pogotovo oni iz mlađe generacije prihvatili su smjernice suvremene zapadnoevropske muzike i uključili se u nastojanja evropske avangarde. Počeli su se služiti dodekafonijom i serijelnošću, elektronskom i konkretnom muzikom. Ali na tome nisu ostali. Htjeli su dati i svoj prilog gradnji nove evropske muzike pa su potražili osebujnost u novim izvorima zvuka, odnosno u novoj upotrebi starih izvora, i pri tom očitovali nečuvenu rafiniranost. Njihovi rezultati, izvorni i neslućeni, ubrzo su svratili pažnju zapadnoevropske muzičke javnosti na suvremene poljske muzičare,

osobito na one iz mlađe generacije, od kojih je nekolicina uskoro stekla međunarodni ugled. A pridonijela je tome svakako i okolnost što se od 1956. u Varšavi održava svake godine festival »Varšavska jesen«, posvećen isključivo problemima suvremene muzike i avangardnom eksperimentiranju, pa se na rasporedima koncerata tog festivala nalaze ne samo imena poljskih već i mnogih stranih kompozitora, koji i tim putem upoznavaju djelatnost današnjih muzičara Poljske. Osim toga, poljski kompozitori vrlo uspješno sudjeluju na inozemnim, zapadnoevropskim festivalima nove muzike.

Muzičari kojih je aktivnost tako temeljito preobrazila lice današnje poljske muzike afirmirali su se uglavnom poslije drugog svjetskog rata. Oni su rođeni u godinama oko prvog svjetskog rata i kasnije. Evo nekoliko podataka o najistaknutijima, uz koje ćemo spomenuti i druge, čija je umjetnost ostala na ponešto konzervativnijim položajima.

Na čelu te nove generacije stoji Witold Lutoslawski (1913), pijanist, umjetnik veoma svježe invencije, najnadareniji kompozitor što ga je Poljska dala poslije Szymanowskog. Već je 1938. privukao pažnju svojim *Simfonijskim varijacijama*, očitim dokazom visoke nadarenosti. No njegov je talent tek poslije rata došao potpuno do izražaja, kako u djelima u kojima su prisutni prizvuci poljskog muzičkog folklora (*Mala suita* za orkestar, 1950; *Šleski triptih* za glas i orkestar, 1951) tako i, još upadljivije, u drugim kompozicijama, u kojima veze s narodnom umjetnošću blijede i svasvim nestaju. Strogo individualna stvaralačka snaga Lutoslawskog snažno se ispoljila u potresnoj kompoziciji *Žalobna muzika* za gudački orkestar (1958), posvećenoj uspomeni B. Bartóka, koji je Lutoslawskom često bio uzor, osobito u postupku što ga je primjenjivao pri prerađivanju narodnih napjeva. Ovaj umjetnik nove Poljske, koji majstorski doživljuje i stvara neobične poliritmijske i polimetričke kombinacije te pokazuje veoma osebujnu rafiniranost u traganju za novim osobinama zvukovnih boja, dao je niz zanimljivih djela, od kojih se mnoga podjednako često izvode i u njegovoj domovini i izvan nje. Među te kompozicije pripadaju, među ostalim, simfonija (1941—1947), uvertira za gudače (1949), monumentalni koncert za orkestar (1950—1954), *Jeux venitiens* za orkestar, orkestralni *Postludij*, *Per humanitatem ad pacem* (1963), duhački trio (1945), klavirska sonata (1934), *Varijacije na Paganinijevu temu* za dva klavira (1941), *Trois poèmes d'Henri Michaux* za zbor i orkestar, izveden prvi put 1963. na zagrebačkom Muzičkom bijenalu; u tom duboko originalnom djelu iskorištene su sve mogućnosti ljudskog glasa: »pjevanje, govor, šapat, jecanje, klicanje, naricanje, vikanje«.

Među poljskim ženama kompozitorima najznačajnija je svakako violinistica Grazyna Bacewicz (1913), u kompoziciji učenik Nadie Boulanger, poput tolikih svojih zemljaka. Komponirala je pet violinskih koncerata, od kojih se prvi i treći snažno ističu, klavirski koncert (1949), dva koncerta za violončelo (II-1963), koncert za gudače, četiri simfonije, sinfoniettu, *Muziku za gudače*, trublju i udaraljke, četiri gudačka kvarteta, klavirski kvintet, pet violinskih sonata, klavirska djela, solo-pjesme. — Pijanist Jan Ekier (1913) napisao je *Geralsku suitu* za orkestar, varijacije s fugom za gudački kvartet i mnogo klavirskih djela (mazurke, tokatu, *Humoresku* i dr.). — Witold Rudzinski (1913) učio je u Parizu kod Nadie Boulanger i kod Ch. Koechlina. Napisao je, među ostalim, dvije simfonije (1938. i 1944), *Baltičku uvertiru* (1948), dva klavirska koncerta (1936. i 1948), dva gudačka kvarteta, nonet i operu *Janko muzikant* (1953). — Velik je talent Andrzej Panufnik (1914). On je i kao dirigent stekao znatan ugled u mnogim zemljama. Od 1954. živi u Engleskoj. Njegova *Tragična uvertira* (1942) pronijela mu je ime

kroz svijet, svjedočeći o zamjernom znanju, dubokoj sadržajnosti i aktualnosti. Panufnik govori često jezikom koji je blizak narodnom, tako u onoj od svojih simfonija koju je nazvao *Sinfonia rustica* (1950). Druge njegove simfonije nose nazive *Simfonija mira* (1951), *Sinfonia elegica* (1957) i *Sinfonia sacra* (1964), a dvije simfonije, uništene u ratu poput nekih drugih umjetnikovih djela, ne nose naslove. Panufnik je, nadalje, komponirao klavirski koncert (1959), *Poljsku suitu* za orkestar, *Herojsku uvertiru*, *Uspavanku* za 29 gudačkih instrumenata i dvije harfe, duhački kvintet, dvanaest klavirskih kompozicija u obliku varijacija, objavljenih pod naslovom *Kvintni krug*, masovne pjesme i dr. — Završivši studij violine i kompozicije, Michal Spisak (1914) preselio se 1937. u Pariz, gdje se neko vrijeme usavršavao kod Nadie Boulanger. U njegovim kompozicijama ima harmonijskih i ritmičkih smjelosti. Napisao je dvije koncertantne simfonije, klavirski koncert (1947), koncert za fagot i orkestar (1944), sonatu za violinu i orkestar (1950), svježi *Concerto giocoso* (1957) i više drugih orkestralnih djela, a i komornih i klavirskih radova, operu *Marynka* (1955), vokalne kompozicije. — Roman Padlewski (1915) poginuo je za vrijeme opsade Varšave u drugom svjetskom ratu. Ostavio je tri gudačka kvarteta, suitu za violinu i klavir, klavirska djela (preludije, mazurke), solo-pjesme i zborne radove (motete). — Poljskog je podrijetla Roman Haubenstock-Ramati (1919), koji je u domovini živio do 1950, a zatim niz godina u Izraelu, a od 1959. u Beču. Jedan je od najistaknutijih predstavnika evropske avangarde u svim njenim pokušajima. Njegova su orkestralna djela *Les Symphonies de timbres* (1957), *Recitativ i arija* za čembalo i orkestar (1955), *Papagenos Pocket Size Concerto* za carillon i orkestar (1956), *Séquences* za violinu i orkestar (1958; orkestar je smješten oko solista, u četiri skupine svirača), *Chants et prismes* (1958), *Petite musique de nuit*, *Vermutungen über ein dunkles Haus* (1964); napisao je, nadalje, *Liaisons* (mobile za vibrafon), *Interpolations* za flautu solo i magnetofonsku vrpcu (1959), *Blessings* za glas i devet instrumenata (1953), *Mobile za Shakespearea* za glas i šest svirača, *Credentials* (monolog sluge iz Beckettova kazališnog djela »U očekivanju Godota«). — Avangardnoj struji pripada i Kazimierz Serocki (1922), učenik Nadie Boulanger. Simfonija (1952), klavirski koncert (1950), *Segmenti* za orkestar (1962), klavirska sonata (1955), *A piacere* za klavir (1962—1963, aleatorička kompozicija) i kantate njegova su značajnija djela. — Wlodzimierz Kotoński (1925) proučavao je poljsku narodnu muziku i komponirao u njenom duhu. Kasnije se počeo služiti izražajnim sredstvima avangardnih poljskih muzičara. Od njegovih radova spomenimo violinski koncert (1955), violinsku sonatu, muziku za duhače i timpane, trio za flautu, gitaru i udaraljke, *Canto per complesso da camera*, klavirsku sonatu (1948), solo-pjesme, *Mikrostrukture* za magnetofonsku vrpcu. — Dirigent Jan Krenz (1926) pridružio se muzičarima koji su 1949. formirali tzv. Grupu 49 u težnji da pišu u nacionalnom duhu, ali i da usvajaju i tekovine suvremene evropske muzike. Napisao je dvije simfonije (1949. i 1958), tokatu za klavir i gudače, uvertiru, dva gudačka kvarteta (1942. i 1945), duhački septet, sonatu za obou, klavirska djela, kantatu, solo-pjesme, zborove. — Među djela što ih je komponirao Witold Szalonek (1927) pripadaju Concertino za flautu i komorni orkestar (1960—1962), *Pastorala* za obou i klavir, *Suita Kurpiowska* za alt i devet instrumenata (1955), *Triptihon* za recitatora, zbor i komorni orkestar (1959), *Confessions* za recitatora, zbor i orkestar. — Jedan od najdarovitijih suvremenih poljskih kompozitora nesumnjivo je Tadeusz Baird (1928). U svojim izražajnim sredstvima nešto umjereniji od pripadnika poljske muzičke avangarde, svoja je najuspjelija djela dao na području orkestralne muzike. Njegova se *Četiri eseja* (1958) za orkestar nalaze na rasporedima mnogih simfonijskih orkestara svih kontinenata. Iz tog područja spomenimo Bairdove dvije simfonije (1950. i 1952), sinfoniettu (1949), klavirski koncert (1959), koncert za fagot (1954), suitu *Colas Breugnon* za flautu i gudače (1951), koncert za orkestar (1953), *Uvertiru u starom stilu* (1950), *Veselu predigru* (1952), *Kasaciju* (1956), *Espressioni varianti* za violinu i orkestar, *Musique épiphanique* (1962—1963), gudački kvartet (1958), *Egzortu* za recitatora, zbor i orkestar (1960), *Lirsku suitu* za sopran i orkestar (1953), *Eroticu* za sopran i orkestar. — Izraziti je avangardist Boguslaw Schäffer (1929), pisac značajnih djela *Nova muzika, problemi suvremene kompozicijske tehnike* (1958) i *Klasici dodekafonije* (1961). O njegovim pokušajima govore na svoj način već i naslovi brojnih kompozicija s raznih područja, među kojima su violinski koncert (1962), *Concerto breve* za violončelo i orkestar (1959), *Quattro movimenti* za klavir i orkestar (1957), koncert za solo-flautu, tri flaute i orkestar (1964), *Equivalenze sonore* za udaraljke i orkestar (1959), *Scultura* za orkestar (1960), *Tertium datur* za čembalo i instrumentalni sastav (1958), *Topofonica* za 40 instrumenata (1964), *Extreme* za 10 instrumenata, *Musica ipsa* za duboke orkestralne instrumente, *Monosonata* za šest gudačkih kvarteta (1959), *Concerto per sei e tre* (1960), *Montaggio* za četiri klavira i udaraljke, *Linearna konstrukcija* za klavir, *Model* I-III za klavir. — Srodne značajke nose i djela što ih piše Wojciech Kilar (1932; *Générique* za orkestar, 1963, *Riff 62* za klavir i orkestralne grupe, 1962, *Diphtongos* za mješoviti zbor i instrumentalni sastav, 1964). — Najpoznatiji od mlađih poljskih muzičkih avangardista u međunarodnom svijetu bez sumnje je Krzysztof Penderecki (1933), suradnik u eksperimentalnom studiju za konkretnu muziku Poljske radiofonije. Počeo je ugledajući se u Weberna i Bouleza, ali je kasnije potražio vlastiti put, težeći k ostvarenju jednog novog pojma zvuka, u koji ulaze ton i šum kao ravnopravni elementi. U takvim nastojanjima, kojima se ne može osporiti učinak dotad nepoznatog i novog, Penderecki je očitovao neobičnu osjetljivost za pronalaženje novih akustičnih fenomena i njihovo stapanje. Služi se i posebnim sistemom notacije (tzv. ritmička grafika). Napisao je osebujni niz instrumentalnih djela: *Epitaf In memoriam Artur Malawski* za gudače i timpane (1958), *Emanacije* za dva gudačka orkestra (1959), koncert za udaraljke i orkestar (1960), *Anaklasis* za udaraljke i gudače (1960), *Trenos* posvećen žrtvama Hirošime, za 52 solistički tretirana gudačka instrumenta (1960), *Polymorphia* za gudače (1961), *Fluorescences* za orkestar (1962), *Kanon* za gudače i dvije magnetofonske vrpce (1962), violinski koncert (1963), koncert za violončelo (1964), gudački kvartet (1962), *Mensura sortis* za klavir (1964). Od vokalnih djela navedimo *Strofe* za sopran i instrumentalni sastav, na tekstove iz staroga vijeka (1959), *Psalme Davidove* za zbor, dva klavira i udaraljke (1959), *Dimenzije vremena i tišine* za zbor, udaraljke i gudački orkestar (1961). Posebno se izdvaja *Stabat Mater* za tri zbora a cappella (1963), djelo koje obilježuje stilski preokret u jednostavnu linearnost i preglednu jasnoću. — Suborac je Pendereckog daroviti Henryk Gorecki (1933), autor djela *Simfonija* »1959«, *Genesis* za orkestar, *Chants instrumentaux* za 15 svirača, *Choros* I za orkestar (1964), nekoliko *Dijagrama* i dr. — Od ostalih suvremenih poljskih kompozitora neka budu navedeni Tomasz Sikorski (1939), Zbigniew Wiszniewski (elektronske kompozicije) i Zbigniew Rudzinski.

BUGARSKA

Narodna muzika živi u Bugarskoj od davnih vremena svojim osebujnim životom; narod je čuva u izrazitosti njene melodike, sanjarski blage, ali i opore i divlje, a i u živosti plesova obojenih zvucima narodnih instrumenata.

U toj veoma bogatoj baštini lako je uočiti specifične crte koje bugarskoj narodnoj muzici podaju karakterističan izgled. Udara u oči u prvom redu prevladavanje asimetričnih mjera (npr. peterodijelnih i sedmerodijelnih) i uopće isticanje i naglašivanje ritma kao prvobitnog impulsa, koji utječe i na fizionomiju melodike. Ona obično nije široka daha, raspjevana, već zgusnuta, ali i podložna ornamentiranju, ukrasima koje narodni pjevač u nju unosi. U muzičkom folkloru Bugarske zamjećuju se i starinski tonaliteti, a i prevladavanje tetrakordalnog i pentakordalnog okvira i pojava povećane sekunde. Asimetričnosti mjere odgovara i asimetričnost cjelokupne strukture pojedinih napjeva, čak i onih koji su sastavljeni u simetričnoj mjeri. U nekim predjelima nailazi se na primitivno dvoglasje, u kojemu se ponekad javljaju paralelne sekunde.

Najznačajniji bugarski narodni instrumenti jesu gajde, kaval (tipična pastirska frula bez piska, s opsegom većim od dvije oktave), gadulka (vrsta gudačkog instrumenta) i tupan (vrst bubnja).

Veoma su zanimljive stare narodne balade koje pjevaju o događajima iz narodnog života u davnoj i bližoj prošlosti, o herojskoj i nesretnoj borbi s Turcima, o očajanju u ropstvu i o ratovima za oslobođenje. U vezi s takvim

krupnim zbivanjima mnogo je narodnih pjesama nastalo 1876—1877. među ustanicima, pa u balkanskom ratu 1912—1913. U Bugarskoj je mnogo učinjeno na zapisivanju i proučavanju muzičkog folklora, osobito zaslugom muzikologa i folklorista Vasila Stoina (1880—1938), koji je sam zapisao više od 10 000 bugarskih narodnih napjeva. Do danas sofijski arhivi posjeduju više od 90 000 zapisa narodnih napjeva.

Kao i u drugih naroda kojih je historijski razvoj sličan razvoju u Bugarskoj, kulturno-umjetnički život počeo se i u toj zemlji buditi i izgrađivati usporedo s postizavanjem nacionalne slobode i političke nezavisnosti. Prvi počeci muzičke djelatnosti vezani su i u Bugara uz djelovanje inozemnih muzičara koji su dolazili u Bugarsku zbog nedostajanja domaćeg stručnog kadra. Osnutak dramskih pa kasnije opernih ekipa rađa u Bugarskoj postepeno ideju o stvaranju narodne opere, koja u začetku ima diletantski karakter. U početku našega stoljeća javlja se, najzad, na pozornici bugarskog muzičkog života druga generacija bugarskih muzičara, koji teže za tim da odstrane utjecaje diletantizma i udare temelje zdravoj umjetnosti, nacionalno usmjerenoj. Od toga doba počinje stvarni razvoj bugarske umjetničke muzike. Dotad je predstavljala nekoliko imena i datuma kojima, kao i svemu što nastaje u doba priprema i pionirskog rada, pripada više historijsko nego umjetničko značenje.

Prvi pjevački zbor u Bugarskoj osnovao je još prije oslobođenja zemlje Janko Mustakov, autor četveroglasnog *Opela* i prvi bugarski kompozitor. U prvom razdoblju nakon oslobođenja (1878) bugarska je muzika većim dijelom u rukama stranih, ponajviše vojnih kapelnika, pa se po njima cijeli odsjek bugarske muzike do početka našega stoljeća naziva »kapelmajstorskim«. Među tim kapelnicima istakli su se Čeh V. Kaucki, autor opere *Karmen i Cena*, i K. Mahan, autor prvog teoretskog priručnika. U to doba djeluje i nekoliko domaćih muzičara: Atanas Paunov izdaje zbornik školskih pjesama, Georgi Bajdakov piše muzičke priručnike i uređuje prvi bugarski muzički časopis *Gusle* (Plovdiv, 1891). God. 1893. Ivan Ekzarh, muzički amater, komponira uz pomoć stručnjaka prvi bugarski balet *Svetulku*.

God. 1904. osniva se u Sofiji muzička škola. Tek poslije prvog svjetskog rata (1921) Bugarska dobiva svoju muzičku akademiju. Stalna operna družina utemeljena 1908. pretvorena je 1922. u Narodnu operu.

Jedan od prvih bugarskih kompozitora, Emanuil Manolov (1860—1902), moskovski đak, vojni kapelnik, pisao je zborne kompozicije, a i prvu bugarsku operu *Siromahkinja* (izv. 1910), bez većeg umjetničkog značenja. — Angel Bukoreštlijev (1870—1949), učenik praškog konzervatorija i prvi bugarski koncertni pijanist, posvetio se prikupljanju i obrađivanju narodnih melodija (zapisao ih je više od 3 500). Njegove *Kitke* za zbor, u stvari rapsodije iz narodnih napjeva, s mnogo su uspjeha propagirale ljepotu bugarskog muzičkog folklora. Istakao se i kao osnivač pjevačkih društava. — Panajot Pipkov (1871—1942), đak milanskog konzervatorija, djelovao je kao zborovođa; autor je prvih bugarskih klavirskih kompozicija, a i školskih opereta. — Dimitrije Hadži Georgijev (1874—1932) pisao je zbornike pjesama za učenike i teoretske priručnike. Među njegova djela među ostalim pripada uvertira *Liseo* i opera *Tahirbegovica* (1911), s obilno iskorištenim elementima orijentalne melodike i baleta. To se djelo smatra prvim ozbiljnijim pokušajem oko stvaranja bugarske opere. Hadži Georgijev je dvadeset godina uređivao časopis *Muzikalen vestnik*.

Mnogo je značajnija bila djelatnost što ju je razvio Dobri Hristov (1875—1941). Ovaj neobično zaslužni Dvořákov učenik istakao se na nekoliko područja: kao izvrstan zborni dirigent i nastavnik dirigiranja organizirao je u Bugarskoj prve oratorijske izvedbe (npr. Haydnovo *Stvaranje svijeta*); temeljito je proučavao narodne napjeve i izlagao obilježja njihove strukture (*Ritmičke osnove bugarske narodne pjesme*, 1911, *Tehnička građa bugarske narodne muzike*, 1928, i dr.); u svojim pretežno vokalnim kompozicijama, od kojih su mnogi zborovi i solo-pjesme postali u Bugarskoj široko popularni, veoma se uspješno nadahnjivao folklorom te je dao djela svježa i izvorna, visokog tehničkog i umjetničkog stupnja, u kojima duh narodnog stvaralaštva prirodno i neusiljeno živi. Spomenimo njegove *Mladićke* i *Hajdučke popijevke* za glas i klavir, pa cikluse zbornih kompozicija (*Balkanske popijevke, Makedonske popijevke, Fuga na narodni napjev Dafinka* za zbor i gudački orkestar, 1933), niz većih i manjih crkvenih djela (dvije liturgije) i opsežnu zbirku u dva sveska *Izvor pjeva* za školsko i kućno muziciranje (1936). Dobri Hristov komponirao je i nekoliko orkestralnih kompozicija: dvije *Balkanske suite* (1903. i 1914), svečanu uvertiru *Ivajlo* (1907) i *Tutrukansku epopeju* (1917). Ostavio je i operu *Kćer Baj Ganje* (1920).

Petko Naumov (1879—1933), dobar organizator i vrstan violinski virtuoz, pisao je kompozicije za violinu i klavir (*Bugarska poema, Bugarska rapsodija*), a i za orkestar; među njima ističu se *Seoska igra, Tutrukanska epopeja* i uvertira *Hristo Botev*, u kojoj oživljuje lik toga čuvenog rodoljuba, borca za slobodu i pjesnika. — Aleksandar Krstev (1879) i Pavel Stefanov prvenstveno su vokalni kompozitori, autori dobrih zbornih kompozicija izrazito nacionalnog smjera. — Georgi Atanasov-Maestro (1881—1931), Mascagnijev učenik, vojni dirigent, obogatio je bugarsku operu nizom scenskih djela, u kojima je nastojao udružiti obilježja bugarskog muzičkog folklora i suvremene kompozitorske tehnike. Ali njegovi tekstovi nisu bez nedostataka, često se zamjećuju i utjecaji talijanskog opernog kazališta. Njegove su opere *Borislav, Gergana* (1917), *Zapustalata vodenica* (1923), *Cveta* (1925), *Kosara i Alcek* (1930). Ostavio je i dječje operete (*Bolesni učitelj*). — Opere je pisao i Dimitrije Karadžov (1884—1924; *Na morskom brijegu, Antigona, Kći Pilata, Mladi kralj, Milkana*), ponekad s očitim oslanjanjem na strane uzore (impresioniste). — Nikola Atanasov (1886) učio je muziku u Zagrebu. Njegova prva simfonija u g-molu ujedno je i prva bugarska simfonija uopće. Nakon nje napisao je još jednu simfoniju, u d-molu, očitujući, kao i u prvoj, razvijen smisao za isticanje orkestralnog kolorita. Atanasov je napisao i druga orkestralna djela, tako uvertiru *Hristo Botev*, pa više popjevaka i klavirskih kompozicija (sonata).

Pijanist Andrej Stojanov (1890) piše pretežno kompozicije za svoj instrument (sonata, kraća djela, zbirka *Po sunčevim stazama*); autor je i klavirskog trija i popjevaka. — Asen Dimitrov (1894), praški učenik, napisao je, među ostalim, simfonijsku pjesmu *Hadži Dimitr*, orkestralne varijacije, gudački kvartet i *Burlesku* za violinu i klavir. Djela mu se ističu ukusnom polifoničkom obradbom i zanimljivom harmonijom. — Dirigent Venedikt Bobčevski (1895) stvarao je u početku na području vokalne muzike, a zatim je dotakao i područje komorne i orkestralne muzike (*Svečana uvertira*, dvije suite) i muzičko kazalište (opera *Knez pustinjak*). — Asen Karastojanov (1895) bavi se velikim formama (orkestralne kompozicije, oratorij *Ivan Kukuzeles*), ali je dao vrijednih priloga i na području popijevke. — Heraklit Nestorov (1896) živi izvan Bugarske; njegova djela, među kojima su simfonijska pjesma *Ljetni dan*, *Fantastična poema*, *Noćna poema* i klavirske minijature *Epizode*, ne stoje na liniji nacionalnog pravca. — Petko Stajnov (1896), školovan u Njemačkoj, izraziti je predstavnik muzičkog nacionalizma. Uspješno rješava problematiku velikih orkestralnih i zbornih formi na osnovama kasnoromantičkih obilježja. Navedimo njegove orkestralne *Trakijske igre* s vrlo zanimljivom ritmičkom strukturom, pa simfonijske pjesme *Legenda* i *Trakija*, uvertiru *Balkan, Omladinsku uvertiru* i dvije značajne simfonije, od kojih je druga najbolje djelo ovog kompozitora, prožeto lirskim, epskim i dramatskim

elementima. — Canko Cankov (1899) bavi se proučavanjem bugarskoga muzičkog folklora. Izrazito lirske naravi, svoje najbolje daje u malim oblicima solopjesme, zbora i klavirske minijature. Od većih djela spomenimo simfoniju u d-molu, simfonijsku fantaziju i klavirsku sonatu.

Najznačajniji kompozitor što ga je Bugarska do danas dala, a ujedno i najpoznatiji bugarski muzičar izvan domovine jest Pančo Vladigerov (1899). Taj neobično daroviti umjetnik već je u desetoj godini komponirao klavirsku rapsodiju po bugarskim motivima. Kasnije (1911—1918) boravi u Berlinu, gdje završava studij kompozicije i klavira, razvivši se u izvrsnog tehničara. U to vrijeme pretežno je orijentiran k zapadnoevropskoj suvremenoj muzici. Ali povratak u domovinu i obnovljen dodir s narodnim stvaralaštvom upućuju ga nacionalnim muzičkim smjernicama, na kojima izgrađuje svoju stvaralačku djelatnost ukusno primjenjujući tekovine suvremene muzičke tehnike. Njegova je invencija bujna, melodika privlačna i ekspresivna, ponekad oštrih obrisa, ritmika, pod utjecajem folklora, vrlo osebujna. U novijem odsjeku svoga stvaranja uspješno se približio realističkoj umjetničkoj koncepciji. Njegova brojna djela pripadaju gotovo svim područjima: kazalištu je posvećena opera *Car Kalojan* (1936), balet *Legenda o jezeru* (1946) i scenska muzika za mnoga dramska djela; među orkestralna djela pripadaju simfonija u d-molu (1939), simfonija u B-duru, tzv. *Majska* (1949), *Bugarska suita* (1927), uvertira *Zemlja*, herojska uvertira *Deveti septembar* (1949), *Impresije*, *Simfonijska legenda*, *Jevrejska poema* (1951), pet klavirskih koncerata, violinski koncert (1921), *Burleska* za violinu i orkestar i rapsodija *Vardar* za violinu i orkestar (1922; također i za sam orkestar); od ostalih djela navedimo klavirski trio, violinsku sonatu, manje kompozicije za violinu, niz klavirskih kompozicija (*Impresije*, *Egzotični preludiji*, *Akvareli*, *Šumen*, *Bugarske pjesme i plesovi*, varijacije) i popijevke.

Veselin Stojanov (1902) također ide u red istaknutijih predstavnika bugarske muzike. Privlači ga prvenstveno problematika velikih oblika, osobito u vezi s historijskim i aktualnim zbivanjima, koja oživljuje u velikim vokalnim okvirima a i na području orkestralne programnosti. Njegova su djela, među ostalim, dva gudačka kvarteta, violinska sonata, simfonija (1962), *Capricci* za orkestar, violinski koncert, dva klavirska koncerta, simfonijska pjesma *Krvava pjesma*, nadahnuta narodnim ustankom iz 1876, *Svečana uvertira* (1959), klavirska suita, kantata *Neka bude dan*, opere *Kraljevstvo žena* i *Lukavi Petar*. — Dimitri Nenov (1902), pijanist, započeo je stvaranje na obilježjima zapadnoevropske muzike, ali je postepeno počeo sve više izgrađivati svoja djela na značajkama folklora. Napisao je simfoniju, *Baladu*, *Četiri skice*, *Rapsodiju-fantaziju* (sve za orkestar), klavirski koncert, varijacije i druga klavirska djela i popijevke. — Dirigent Filip Kutev (1903) piše za orkestar (simfonija, *Bugarska rapsodija*, *German*, suita, *Omladinska simfonija*, 1949) i zbor; u kantati *9. septembar 1944.* oživljuje završne dane drugog svjetskog rata i tjeranje fašista s vlasti. — Georgi Dimitrov (1903) stvara prvenstveno u području zborne muzike.

Veoma značajan lik među današnjim bugarskim kompozitorima je i Ljubomir Pipkov (1904), Dukasov učenik, izrazit muzički nacionalist, umjetnik koji uporno i uspješno teži za ostvarivanjem načela socijalističkog realizma u muzici. Od njegovih opera *Devetero Janine braće* (1937), *Momčil* (1948) i *Antigona — 43* (1964) snažno djeluje *Momčil;* radnja se zbiva u doba kad je turski jaram nemilosrdno tištao bugarski narod, koji je zapravo glavni junak toga djela. Ljubav prema narodu učinila je da su najuspjeliji prizori opere oni u kojima nastupaju narodne mase iznoseći istovetnost svojih htijenja i osjećanja. Među druga djela Pipkova pripadaju dva gudačka kvarteta, kla-

virski trio, violinska sonata, suita za obou, klarinet i fagot, dvije simfonije, klavirski koncert, koncert za jedanaest duhačkih instrumenata, uspjeli violinski koncert, *Svadba* za zbor i orkestar, *Oratorij za naše vrijeme* (1960), zborne kompozicije i popijevke.

Nakon oslobođenja od fašističke okupacije (1944) i proglašenja republike započeo je nov, bogat razvoj u svim područjima kulture, pa tako i u muzici. I muzičari starije generacije i oni iz srednje izgrađuju razdoblje suvremene bugarske muzike, oslanjajući se prvenstveno na narodnu umjetnost, koju i temeljito proučavaju. Oni su povezani s narodom, s njegovom historijom, s presudnim zbivanjima koja su u toku vremena više puta mijenjala lice Bugarske. Suvremeni bugarski kompozitori u načelu ne prihvaćaju načela evropske muzičke avangarde. Oni se koriste tekovinama suvremene evropske muzičke tehnike, ali samo do granica koje ne mogu ugroziti ostvarenje njihovih umjetničkih težnja i ciljeva.

Istaknutiji su današnji bugarski kompozitori, uz već navedene, Georgi Zlatev-Čerkin (1905; kantata *Septembar 1923*, klavirski trio, solo-pjesme), Marin Goleminov (1908; simfonija *Poem za partizane*, koncert za violončelo, koncert za gudački kvartet i gudački orkestar, 1963, tri gudačka kvarteta, opera *Ivajlo*, operna priča *Zlatna ptica*, 1962, balet *Nestinarka*), Bojan Ikonomov (1909; klavirski koncert i druga orkestralna djela, šest gudačkih kvarteta, solopjesme), Svetoslav Obretenov (1909—1953; uvertira *Georgi Dimitrov*, oratorij *Partizani*), Paraškev Hadžijev (1912; opere *Guslač*, *Albana*, 1962, komična opera *Bilo je nekoć*, balet *Srebrne papučice*, concertino za violinu i orkestar, concertino za flautu i orkestar, gudački kvartet, violinska sonata), Todor Popov (1921; gudački kvartet, oratorij *Sveti luđak*, 1960), Lazar Nikolov (1922; simfonija, dva klavirska koncerta), Aleksandar Rajčev (1922; dvije simfonije, od kojih druga nosi naslov *Novi Prometej*, simfonija-kantata *Taj ne umire*, kantata *Septembar*, balet *Hajdučka pjesma*, 1953), Konstantin Ilijev (1924; simfonija, violinska sonata), dirigent Ivan Marinov (1928; simfonijska pjesma *Ilinden*, *Fantastični prizori* za orkestar, *Poem* za zbor); Dmitri Hristov (1933), veoma daroviti Vasil Kasandžijev (1934; koncert za violinu i orkestar, koncert za trublju i orkestar, koncert za klavir, saksofon i orkestar, suita za komorni orkestar), Ivan Spasov (1936; oratorij *Poema oktobra* 1917, prema Majakovskom, 1960, *Sonata concertante* za klarinet i orkestar, 1962), Aleksandar Tanev (sinfonietta), Cvetan Cvetanov (balet *Orfej i Rodopa*, *Veliki početak*, za recitatora i orkestar), Pančo Stojanov (orkestralni Divertimento, dva gudačka kvarteta), Stefan Remenkov (klavirska sonata).

RUMUNJSKA

Rumunjska narodna pjesma stara je i osebujna. U najčistijem svome obliku ona iskazuje elegična, nostalgična rodoljubna čuvstva, čežnju za slobodom, oživljuje događaje iz narodne prošlosti, reagira na krupna aktualna zbivanja.

Zanimanje rumunjskih muzičara za muzički folklor svoje zemlje potječe s kraja XIX st. Do tada predstavnici muzike u Rumunjskoj, prilično malobrojni (prve operne predstave prikazane su tek 1847), oponašaju tuđe uzore i ne daju trajnih priloga za osnivanje istinske rumunjske muzičke kulture. S tim u vezi spomenimo da je Ludwig A. Wiest (1819—1889) bio prvi muzički stručnjak kojega su na poziv princa Aleksandra poslali iz Beča da poradi na organiziranju muzičkog života u Rumunjskoj. U svojim violinskim fantazijama Wiest je čak pokušavao obrađivati narodne melodije. U to je

vrijeme bio veoma popularan Adolf Flechtenmacher (rođ. 1823), osobito sa svojom operom *Baba Hirca*. Gavril Musicescu (1847—1903), petrogradski đak i izvrstan zborovođa, mnogo je učinio za propagiranje ljepote narodnih rumunjskih napjeva, koje je obrađivao i izvodio sa svojim zborom na brojnim turnejama. Srodna su nastojanja vodila oduševljenog rodoljuba Cipriana Porumbescu (1853—1883), kojega su politički progoni i doveli do prerane smrti. Snažnim su patriotskim osjećajima prožete njegove pjesme, zborne kompozicije i operete, u kojima je oponašao osobine narodnog muzičkog stvaranja. Djelatnost na području obrađivanja folklora i komponiranja vokalnih djela u narodnom duhu uspješno su nastavili Georghe Dima (1847—1925), I. Vidu (1863—1931), Demetri Kiriac (1866—1928), autor većeg broja zbornih kompozicija, popjevaka i opere *Faraonova kći*, i Georghe Cucu (1882—1931).

Prijelaz u XX st. obilježuje početak djelovanja nove generacije rumunjskih kompozitora, u kojoj su se pojavile značajne stvaralačke ličnosti, sposobne da rumunjskoj muzici dadu izvornu fizionomiju, zahvaljujući u prvom redu bliskom dodiru s narodnim stvaralaštvom. Prije njih treba da se spomene Talijan Alfonso Castaldi (1874—1943), koji je još kao mladić došao u Rumunjsku, gdje je 1905. postao nastavnik za harmoniju, kontrapunkt i kompoziciju na konzervatoriju u Bukureštu. Na tom zavodu odgojio je velik broj rumunjskih kompozitora. Ostavio je prvenstveno nekoliko orkestralnih kompozicija, među njima simfoniju *Heroj bez slave*, zatim simfonijske pjesme *Talatta* i *Marsyas* i simfonijski triptih *Dan*.

Među starijim rumunjskim kompozitorima jedan je od najnadarenijih Stan Golestan (1875—1956), učenik d'Indyja, Roussela i Dukasa. Veoma plodan, u stvaranju se zanosio načelima nacionalnog pravca. Napisao je, među ostalim, *Rumunjsku simfoniju* (1914), orkestralnu *Rumunjsku rapsodiju*, *Koncertantnu rapsodiju* za violinu i orkestar, *Rumunjski koncert* za violinu i orkestar (1934), *Moldavski koncert* za violončelo i orkestar (1937), koncert za klavir i orkestar pod nazivom *Na karpatskim vrhuncima* (1938), više komornih kompozicija (violinska sonata, sonata za flautu, dva gudačka kvarteta), veći broj klavirskih djela i balet *Kukuruz*. Živio je u Parizu, gdje se istakao i kao muzički kritičar.

Najpoznatiji kompozitor što ga je Rumunjska dala svakako je Georges Enescu (1881—1955), značajan kao kompozitor, dirigent, pijanist i violinist. Nastupao je s velikim uspjehom u mnogim državama Evrope i Amerike; među njegove učenike iz violine pripada čuveni guslač Yehudi Menuhin. U Parizu, gdje je dugo živio, Enescu je bio đak Fauréa i Masseneta. Vrijeme što ga je kao zreo umjetnik proveo u domovini upotrijebio je za što ozbiljnije i temeljitije propagiranje stranog i domaćeg stvaranja. Kao dirigent bukureštanske filharmonije organizirao je koncerte suvremene muzike, a za propagandu rumunjske muzike nije se zalagao samo kao dirigent već je 1912. utemeljio zakladu za godišnje dodjeljivanje nagrada rumunjskim kompozitorima. Enescu je rano upoznao pravce novije evropske muzike te je usvojio mnoge tekovine moderne muzičke tehnike, koja se pred njegovim očima iz godine u godinu obogaćivala. Ali Enescu je u sebi nosio tople rodoljubne osjećaje, iskrenu ljubav za izvanredno lijep i ekspresivan rumunjski muzički folklor. Otuda se i njegova djela mogu podijeliti u dvije skupine. U prvu

pripadaju kompozicije koje su po svojim obilježjima bliske narodnoj umjetnosti, a u drugoj su kompozicije kozmopolitskog karaktera ili one koje se približuju specifičnostima francuske muzike. Enescu je pisao djela za gotovo sva muzička područja. Za orkestar je komponirao *Poème Roumain*, kojim je 1897. u Parizu prvi put privukao pažnju muzičkih krugova, zatim dvije *Rumunjske rapsodije* (1900—1902), tri simfonije (1905—1911), tri orkestralne suite i *Koncertantnu simfoniju* za violončelo i orkestar (1901); komornom području pripadaju dva gudačka kvarteta (1921. i 1932), tri violinske sonate (1897—1926), gudački oktet (1900), dva klavirska kvarteta (1911. i 1945) i tri klavirske sonate. Enescu je, nadalje, autor i drugih klavirskih kompozicija (varijacije, *Suita u starom stilu*), zatim popjevaka na stihove francuskih pjesnika i snažne opere *Oedipus* (1936), koja ide u red najviših dometa rumunjskog muzičkog kazališta.

Generaciji rumunjskih kompozitora rođenih u prošlom stoljeću pripadaju još neki. Demetre Cuclin (1885), đak Widora i d'Indyja u Parizu, autor je nekoliko opera (*Agamemnon, Trajan Soria, Bellérophon*), simfonije, violinskih sonata, klavirskog trija, klavirskih i drugih djela. — Nonna Otescu (1888—1940), također Widorov i d'Indyjev učenik, razvio je u Bukureštu opsežnu djelatnost kao dirigent i utemeljitelj opernog kazališta. Osim toga, bio je i dirigent filharmonijskog orkestra i direktor konzervatorija. Ostavio je opere *Ilderim* (1919), *Dela Matei citire* (1928), balete *Ileana Cosinzeana* i *Začarani rubin* i nekoliko simfonijskih pjesama (*Armidine čarolije, Hram Guide, Narcis*). — Constantin Nottara (1890—1951), violinist, pisao je za pozornicu (komična opera prema A. de Mussetu *S ljubavi nema šale*, jednočina opera *Na cesti*, balet *Iris*), orkestralna djela (*Dramatska uvertira*, violinski koncert, *Rumunjska suita, Češka suita*, suita *Saudades do Portugal*, *Poema* za violinu i orkestar, *Himna miru* za zbor i orkestar), komorne i vokalne kompozicije. — Mihail Jora (1891) učio je u Leipzigu, ali je svoju kompozicijsku tehniku izgradio na elementima muzičkog impresionizma, a i muzike Stravinskog, povezujući ih s obilježjima rumunjskog folklora, koja se ipak nisu organski stopila s njegovom stvaralačkom koncepcijom, već su više ostala na liniji vanjske dekorativnosti. Komponirao je balete *Na sajmištu* (1928), *Gospođica Marjuka* i *Kad sazrijeva vinograd* (1954), orkestralna djela (*Moldavski pejzaži*, uspjela suita u D-duru, *Indijska priča*, suita *Joujoux pour madame*), gudački kvartet, klavirske kompozicije, zborove i pjesme. — Georges Enacovici (1891-1965), violinist, pariški đak (d' Indy), napisao je dvije *Poeme* za violinu i orkestar (1924. i 1941), nekoliko orkestralnih kompozicija (suita *U rumunjskom stilu, Simfonijska epizoda, Rumunjska rapsodija*, 1935), *Intermezzo* za harfu i gudački orkestar, tri gudačka kvarteta i klavirsku sonatu. — U Parizu je učio i Alfred Alessandrescu (1893—1959), dirigent, pijanist i kritičar. U njegova pretežno orkestralna djela pripadaju impresionističke kompozicije *Jesenji sumrak*, simfonijska pjesma *Actéon*, uvertira *Didona, Rumunjska fantazija*. — Martian Negrea (1893) komponirao je *Simfonijsku fantaziju, Simfoniju o miru*, gudački kvartet, klavirska djela, pjesme. — Rano preminuli Filip Lazar (1894—1936) prošao je kroz utjecaje francuske muzike i Stravinskog. Ostavio je, među ostalim, divertimento za orkestar, Concerto grosso, u kojem ima individualnih obilježja, simfonijsku pjesmu *Tzigane* i *Muziku* za orkestar. — Sabin Dragoi (1894), učenik Vítězslava Nováka, gradi na osobinama folklora. Mnogo je uspjeha imala njegova opera *Napasta* (1927); osim nje napisao je opere *Constantin Brancovan* (1928—1929), *Horia* i *Kir Ianulea*, više orkestralnih radova (klavirski koncert, *Rumunjska suita*, 1921—1922, *Divertissement rustique*, 1928, *Le poème de la Nation*), gudački kvartet (1922), violinsku sonatu i više manjih i većih zbornih djela (kantata *Vijenac*, 1959, oratorij *Priča jelke*, 1952). Istraživao je i objavljivao u zbirkama narodne melodije, osobito obredne (Colinde). Po završetku prošlog rata napisao je niz djela u kojima se nastoji približiti smjernicama socijalističkog realizma (*Šest prizora iz života radnih seljaka, Narodni praznik*). — Izraziti muzički nacionalist je Mihail Andricu (1894). Komponirao je devet simfonija, *Tri simfonijske slike*, tri orkestralne suite, serenadu za orkestar, komorna djela (gudački kvartet, sekstet i oktet), klavirske kompozicije (sonata, *Lirska suita*), zborove i balet *Taina* (1933). — Međunarodni ugled uživa Marcel Mihalovici (1898), d' Indyjev učenik. Od 1919. boravi u Parizu, gdje pripada skupini kompozitora okupljenih u

tzv. pariškoj školi. Sudjelovao je i u osnivanju udruženja »Triton«, kojemu je bio cilj propagiranje suvremene muzike. Mihalovici je jak talent; često blizak folkloru, umije vrlo efektno iskoristiti tekovine suvremene muzičke tehnike, ne upadajući u ekstremna eksperimentiranja. Najznačajnija su mu djela opera *Fedra* (1951), *Symphonie pour le temps présent* (1944), varijacije za limene i gudačke instrumente, *Sinfonia giocosa* (1951), tokata za klavir i orkestar i tri gudačka kvarteta. Od ostalih njegovih radova spomenut ćemo opere *L'intrasigeant Pluton* (1938), *Le retour* (1954), *Krapp* (1961) i komičnu operu *Les jumeaux* (1963), sedam baleta (među njima *Karagueur*, 1926, i *Theseus*, 1958), violinski koncert, *Sinfonia variata* (1962), orkestralna djela *Notturno*, *Fantazija*, *Rumunjski capriccio*, *Petite symphonie burlesque* (1951), *Ritournelles*, etidu za klavir, sedam instrumenata i udaraljke (1951), sonate za violinu solo i violončelo solo.

Rumunjski kompozitori rođeni u ovom stoljeću, i oni koji su se afirmirali prije drugog svjetskog rata a i oni koji su mnogo kasnije stupili u javni muzički život Rumunjske, nisu se uglavnom povodili za avangardnim i pomodarskim pravcima. Ostajali su umjereno suvremeni. U vezi s naglim i dalekosežnim promjenama u društvenom životu zemlje nakon proglašenja republike i uvođenja socijalističkog poretka, muzičko je stvaranje u Rumunjskoj zahvatio val realističkog gledanja na umjetnost, očitujući rezultate srodne onima u drugim mladim socijalističkim zemljama Evrope. Muzička je kultura i u Rumunjskoj dobila nov polet, okupljajući, osobito među mladima, nove prijatelje.

Neki su muzičari ostavili domovinu, među njima i dirigent Ionel Perlea, koji od 1948. živi u Sjedinjenim Državama, gdje je neko vrijeme dirigirao i na operi Metropolitan. Napisao je simfoniju, violinski koncert, orkestralne varijacije, gudački kvartet, klavirski kvintet, solo-pjesme. — Zeno Vancea (1900) piše orkestralna djela (sinfonietta koncert), komorne kompozicije (dva gudačka kvarteta, 1926. i 1954), balet *Priculici* (1942), *Ljetni dan u kolhozu*, kantatu *Pjesma o miru*, crkvene i duhovne kompozicije (*Bizantska misa*, Psalam XXI, rekvijem). — Nicola Buicliu (1906), profesor polifonije na bukureštanskom konzervatoriju, autor je triju simfonija, *Svečane uvertire*, gudačkog kvarteta, duhačkog kvarteta, sonate za violončelo i klavir. — Matel Socor (1908), vrstan organizator, koji je mnogo pridonio unapređenju djelatnosti Saveza rumunjskih kompozitora, napisao je nekoliko veoma zapaženih djela, među njima simfonijske pjesme *Majka* i *Rumunjska pjesma*, više solo-pjesama i revolucionarnih popjevaka. — Paul Constantinescu (1909—1963) stvara u duhu rumunjskog folklora (sinfonietta, blistavi klavirski koncert, elegantni i prozračni koncert za orkestar, *Četiri basne* za mali orkestar, sonatina za violinu i klavir, klavirske kompozicije, komična opera *Burna noć*, balet *Svadba na dalekom kraju Moldavske*, ciklus za zbor i orkestar *Iz naše ulice*, 1960, solo-pjesme i zborovi). — Jedan od najistaknutijih suvremenih rumunjskih kompozitora svakako je Alfred Mendelsohn (1910); često piše u duhu rumunjskog folklora, na programnoj osnovi, pod dojmom presudnih zbivanja u zemlji u vrijeme drugog svjetskog rata i poslije njega. Mnoga je djela dao instrumentalnom području: osam simfonija (1944—1961), šest simfonijskih pjesama (1947—1958), dva klavirska koncerta (1946. i 1949), dva violinska koncerta (1950. i 1957), concertino za harfu, divertimento za rog i gudače (1958), concerto grosso za gudački kvartet i gudački orkestar (1958), devet gudačkih kvarteta (1930—1959), gudački kvintet, violinsku sonatu, klavirsku sonatu. Autor je i opera (*Imnul iubirii*, 1946, i *Mesterul Manole*, 1958) i baleta (*Harab alb*, 1949, *Călin*, 1955), oratorija *1907* (1956) i *Horia* (1957), kantata, masovnih pjesama, solo-pjesama. — Constantin Silvestri (1913), aktivan i kao dirigent i pijanist, služi se u svojim djelima (dva koncerta za gudače, *Bihorski plesovi* za orkestar, dva gudačka kvarteta, sonate, klavirska djela, popijevke) prilično naprednim izražajnim sredstvima, dodirujući i okvire atonalnosti. — Među ugledne kompozitore današnje Rumunjske pripadaju braća Dumitrescu. Ion (1913) je mnogo uspjeha imao prvom a osobito drugom simfonijom, divertimentom za violinu i orkestar, *Simfonijskim preludijem*, gudačkim kvartetom u C-duru, dok su najznačajnija djela Gheorgea (1914) simfonijske pjesme, prva simfonija, orkestralna suita i oratorij *Tudor Vladimirescu*. Pisao je i opere (*Ustanak*,

Djevojka s čavlićima). — Constantin Palade (1915) dugo je bio aktivan kao vješt zborovođa, pa se tek kasnije temeljitije posvetio kompoziciji. Stekao je popularnost pjesmama narodnog prizvuka i masovnim pjesmama. Njegovo je najznačajnije djelo *Balada o Gheorge Doju* za bariton i zbor (Doja je bio vođa seljačke bune iz 1514). — Velik je talent bio Dinu Lipatti (1917—1950), izvanredan pijanist, interpret neobičnih sposobnosti u doživljavanju i oživljavanju. Istakao se i kao kompozitor većeg broja radova, među kojima su *Sinfonia concertante* za dva klavira i gudački orkestar, simfonijska suita *Tzigane*, *Concertino classique* za klavir i orkestar i sonatina za klavir (samo za lijevu ruku). — Sergiu Natra (1924) već je kao dvadesetogodišnjak dobio Enescuovu nagradu za kompoziciju. Autor je simfonije, orkestralne suite *Nova polja na obali Pruta*, tokate za orkestar (1963), klavirskih minijatura, solo-pjesama.

Među ostalim današnjim rumunjskim kompozitorima neka budu spomenuti Anatol Vieru (1926), Radu Paladi (1927), Valentin Gheorgiu (1928; simfonija, koncert za dva klavira, klavirski koncert), August Stroe (1932), Laurentiu Profeta (1925), Doru Popovici (1932), Dimitru Capoianu (1929), Pascal Bentoiu (1927; dva klavirska koncerta, violinski koncert), Dumitru Bughici (1929).

GRČKA

Muzička umjetnost počela se u Grčkoj samostalnije razvijati tek pošto su se Turci povukli iz zemlje, tj. u prvoj polovini prošlog stoljeća. Tada je javnost u Grčkoj počela upoznavati opernu muziku putem djelovanja talijanskih kazališnih družina (od 1838). Talijanima je bilo povjereno i organiziranje muzičke nastave. Raffaele Parisini (1830—1875) utemeljio je u Grčkoj prvu muzičku školu i napisao prvi teoretski priručnik. Javljaju se tada postepeno i prvi grčki kompozitori, koji kroz čitavo XIX st. pišu pretežno u talijanskom duhu. Za razliku od mnogo kasnijeg, tzv. egejskog razdoblja, ovo razdoblje, u kojemu prevladava talijanski utjecaj, naziva se jonskim. Njegovi su predstavnici N. Manzaros (1795—1875), S. Xyndas (1814—1892), Pavlos Karrér (1829—1896; opera *Markos Botsaris*, 1875) i Al. Katakouzinos (1824—1892). Spomenuti Xyndas napisao je prvu operu na grčki libreto (*Prosac*, 1857). Veliku je popularnost stekao Spiro Samara (1863—1917), Delibesov đak. Iako on već upotrebljava mjestimično grčke narodne napjeve, njegovo je stvaranje još pod snažnim talijanskim utjecajem. Među njegove opere, od kojih su se neke izvodile i izvan Grčke, pripadaju *Flora mirabilis* (1886), *Medgé* (1888), *La Biondinetta* (1906) i *Rhea* (1908). Napoleon Lambelett (1864—1932) imao je mnogo uspjeha s operom *Fenella*. Značajna je bila svestrana djelatnost što ju je razvio Dionysios Lavranga (1864—1941), Massenetov učenik. Od njegovih opera (*Život je san*, *Dva brata*, *Crni leptir*) u inozemstvu je bila zapažena *Dido*. Na orkestralnom području ostavio je dvije *Grčke suite*, *Simfonijsku uvertiru*, *Lirski intermezzo* i dr.

Rad grčkih kompozitora, čije djelovanje pada u prvu polovinu XX st., ide u tzv. egejsko razdoblje, koje za grčku muzičku historiju znači pobjedu nacionalnog pravca. Gotovo svi grčki kompozitori toga razdoblja teže za stvaranjem muzike koja će biti sadržajno nacionalna i oslanjati se na zanimljive osebujnosti grčkoga folklora. Kasnije generacije postepeno napuštaju nacionalni stil i priklanjaju se suvremenim zapadnoevropskim strujanjima.

Najugledniji je zastupnik toga pravca Manolis Kalomiris (1883—1962), izvrstan i zaslužan organizator, koji se istakao i kao nastavnik kom-

pozicije i klavira i kao dirigent. Kalomiris je sudjelovao u osnivanju Helenskog konzervatorija u Ateni (1919) i kasnije Nacionalnog konzervatorija (1926). Uklapajući se u nacionalni smjer, široko shvaćen, bez uskogrudnog upadanja u citiranje folklornih melodija, Kalomiris je komponirao opere (među njima *Proto Mastrota, Majčin prsten,* 1917, *Uklete vode,* 1951. i *Constantine Paleologos* 1962), balet *Jolanda* (izgrađen na muzici jedne od njegovih simfonijskih pjesama), tri simfonije (1918—1955), tri orkestralne suite, dvije simfonijske pjesme, klavirski koncert (1935), suitu *Grčki otoci* po motivima s Dodekaneza, klavirski trio, kvartet za harfu, violu, flautu i rog, violinsku sonatu i više vokalnih djela (*Jambi* i *Anapesti* za glas i orkestar). Napisao je priručnike za harmoniju i za kontrapunkt.

George Sklavos (1888) autor je opera *Nioba, Lestenica, Kyra Phrosini, Kretske fantazije* za orkestar i drugih orkestralnih djela (*Arkadijska suita, Herojska poema, Idile*). — Marios Varvoglis (1883) dao je nacionalnu operu *Sv. Barbara,* nekoliko orkestralnih kompozicija (*Javna svečanost, Capriccio* za violinu i orkestar), gudački kvartet i popijevke. — Međunarodni ugled uživao je Dimitri Mitropulos (1896—1960), čija svjetska slava potječe od njegove dirigentske karijere. Ali on je i komponirao; taj izvrsni dirigent i pijanist, učenik Busonija, napisao je, među ostalim, *Kretsku suitu* u nacionalnom duhu, violinsku sonatu, *Passacagliu* za klavir, Concerto grosso s obilježjima neobaroka i *Invencije* za sopran i klavir, rađene u dodekafoničkom stilu.

Suvremenu grčku muziku predstavljaju, nadalje, Theodor Spathys (1880—1943), Dimitri Levidis (1886—1951; simfonijske pjesme, klavirska sonata, gudački kvartet, baleti, oratorij *Ilijada*), jedan od prvih koji su pisali za električni instrument Ondes Martenot; Emil Riadis (1890—1935; simfonija, gudački kvartet klavirski kvartet, sonata za violončelo i klavir, opere) pod vidljivim utjecajem francuskih impresionista; Giorgios Poniridi (1892), violinist i dirigent u čijim je djelima (dvije simfonje, dva gudačka kvarteta, dva septeta, klavirska sonata) također zamjetljiv francuski utjecaj; Petro Petridis (1892), koji počinje kao muzički nacionalist ali kasnije udružuje elemente nacionalnog stila s obilježjima zapadnoevropske muzičke tehnike (pet simfonija, 1929—1951, koncert za gudače, dva klavirska koncerta, koncert za violončelo, gudački kvartet, opera *Zephyra,* oratorij *Sv. Pavao,* 1950); Loris Margaritis (1895—1953); A. Nezeritis (1897); dirigent A. Evanghelatos (1903); daroviti Nikos Skalkottas (1904—1949), za kojega se međunarodna muzička javnost počela zanimati tek poslije njegove smrti; A. Schönberg ga je smatrao svojim najtalentiranijim učenikom (komponirao je u izrazito dodekafoničkom stilu oko 150 kompozicija, među kojima su *Sinfonia classica,* 1947, sinfonietta, koncerti za razne instrumente, uvertira *Odisejev povratak,* četiri gudačka kvarteta, pet klavirskih kvarteta, violinska i klavirska sonata, baleti, scenska priča *Car svibnja,* 1949, i dr.); T. Karyotakis (1905), ponekad oblizak atonalnosti; L. Zoras (1905); C. Perpessas (1907); J. G. Papaioannou (1910); Casellin učenik M. Pallandios (1914), autor izvrsno instrumentiranih orkestralnih kompozicija; Theodor Antoniou; Arghyris Kounadis; Anestis Logothetis; Nikos Mamangakis i Janis Xenakis. Ovaj posljednji, matematičar i arhitekt, živi u Parizu. Razvio je lični stil, donekle srodan elementima serijelne muzike, sa znatnim učešćem matematičke kombinatorike koja ravna kretanjem dionica. Xenakis se bavi i konkretnom muzikom. Od njegovih djela, koja redovito izazivaju podvojena mišljenja, spomenimo orkestralne kompozicije *Metastasis, Pithoprakta, Stratégie* (takmičenje dvaju dirigenata; svaki nastupa sa svojim orkestrom), *Achorripsis, Eonta* za klavir, sedam trubalja i tri bubnja.

ISLAND, TURSKA I IZRAEL

Razvoj muzičkog života u uobičajenom, današnjem smislu riječi, koliko u pogledu produkcije toliko i reprodukcije, zamjećuje se u naše vrijeme i u nekim krajevima i zemljama Evrope u kojima su ga ranije sputavale pre-

jake lokalne tradicije ili nepovoljan geografski položaj. Tako na Islandu glavni grad Reykjavik ima danas konzervatorij i prilično razvijen muzički život. Nekoliko kompozitora predstavlja već i islandsku muziku, među njima Jon Leifs (1899), leipziški đak, dobar dirigent, autor brojnih članaka i studija o islandskoj muzici i kompozitor orkestralnih djela (*Loftr-Suita, Pastoralne varijacije,* uvertira *Island*), koncerata za orgulje i orkestar, oratorija *Edda,* triju gudačkih kvarteta, kantate *Island,* zbornih djela, popjevaka i obradbi narodnih islandskih napjeva i plesova. Od ostalih ističu se Hallgrimur Helgason (dvije klavirske sonate) i Karl-Otto Runolfsson (1900), violinist i umjetnik na trublji. Pisao je orkestralna djela, kantate, muziku za kazališna djela, violinske sonate, sonatu za trublju i klavir; obrađivao je i narodne napjeve.

U Turskoj je tek 1926. Kemal-paša uveo podučavanje muzike na osnovama evropske muzičke teorije. Domaće tradicije bile su dotad neobično jake i u izvjesnom su smislu kočnica bržem i bogatijem razvitku turske muzičke kulture. Za turske kompozitore, čije djelovanje pada u naše stoljeće, karakteristično je da su većinom učili kod Josepha Marxa u Beču ili kod Paula Hindemitha za njegova boravka u Ankari, koji je i u organizatorskom pogledu mnogo značio za širenje muzičke umjetnosti u Turskoj. Najizrazitiji je predstavnik današnje turske muzike d'Indyjev učenik Adnan Saygun (1907), čiji je oratorij *Yunus Emre,* 1947, uspješno bio izveden u Parizu; on je i autor prvoga turskog muzičko-scenskog djela (*Kerem,* 1948, izveden 1953). U red ostalih značajnijih turskih kompozitora idu Džemal Rešid Rey (1904), koji nastoji spajati obilježja turskog folklora sa suvremenim izražajnim sredstvima (komponirao je osam opera, violinski koncert, klavirski koncert, simfoniju, simfonijske pjesme i dr.), Nesil Kazim Akses (instrumentalna djela, popijevke), Ulvi Cemal Erkin (simfonija), Ferid Alnar i Ilhan Usmanbas (gudački kvartet, solo-pjesme).

U novije vrijeme, osobito nakon utemeljenja države Izrael, muzički se život snažnije razvija i na području Palestine. Velik broj produktivnih i reproduktivnih muzičara koji su se, osobito zbog fašističkih progona, doselili u Palestinu iz raznih evropskih zemalja uvjetovao je i brzo podizanje nivoa muzičke kulture. Državni simfonijski orkestar (osnovan još 1936), ansambli radio-službe, komorna udruženja i solisti, kazališta i muzičke škole izgradili su u razmjerno kratkom vremenu temelje razvijenog raznovrsnog muzičkog života.

Stvaralaštvo izraelskih kompozitora pruža prilično bogatu sliku. Težeći pretežno k izrađivanju muzičkog govora sa specifično izraelskim obilježjima, oni nalaze pobude u biblijskim temama, u palestinskom pejzažu, u živopisnosti narodnih melodija, ritmova i instrumenata. Ali to ne znači da su prekinuli vezu s tradicijama i tekovinama evropske muzike. Štaviše, stariji izraelski kompozitori, odgojeni u Evropi, stvaraju uglavnom u okviru evropske muzičke baštine. Mlađi i najmlađi pokazuju mnogo više samostalnosti i smjelosti.

U Izraelu djeluje više od stotinu kompozitora, od kojih ćemo spomenuti samo najznačajnije. Yoachim Stutchevsky (1891) već je u Evropi stekao ugled kao violončelist i pedagog svog instrumenta. — Karel Salomon (1892), direktor izraelske radio-službe, dirigent i pjevač, autor je orkestralnih djela, među kojima je najzanimljivije *Ali Be'er,* niz varijacija na hebrejski narodni napjev. U njegove

ostale orkestralne kompozicije pripada partita za gudački orkestar i *Izraelska omladinska simfonija*. — Paul Ben-Haim (1897, pravim imenom Frankenburger), jedan od najpoznatijih današnjih izraelskih kompozitora, uspješno izgrađuje nacionalni muzički stil. Napisao je dvije simfonije, od kojih je prva (1940) ne samo njegovo najbolje djelo već i prva izraelska simfonija napisana u Izraelu. Ben-Haim je, nadalje, komponirao koncert za gudački orkestar, klavirski koncert, metamorfoze za orkestar pod naslovom *Majstoru pjevanja*, gudački trio, gudački kvartet, kvintet za klarinet i gudače i više klavirskih kompozicija (sonatina). — Erich-Walter Sternberg (1898) dao je svoj najuspjeliji rad u simfonijskoj kompoziciji *Dvanaest izraelskih plemena*, koncipiranoj u formi teme sa varijacijama; napisao je i *Predigru veseloj igri*, dječju operu *Dr Doolittle*, dva gudačka kvarteta, klavirski trio, duhački kvintet. — Marc Lavry (1903) piše simfonijsku muziku namijenjenu širokim krugovima slušatelja (simfonijske pjesme *Emek* i *Staljingrad*, *Tragična simfonija*, posvećena uspomeni na mučenike i heroje varšavskog geta, dva klavirska koncerta, violinski koncert). Njegove pjesme, zborovi i plesovi uživaju veliku popularnost. Uspješno se izvodi njegova narodna opera *Čuvar Dan*. — Joseph Kaminski (1906) dao je veoma zanimljiv rad svojim concertinom za trublju i orkestar. — Violinist Oedoen Partos (1907) autor je triju koncerata za violu, simfonije, gudačkog kvarteta, kvinteta *Maqamat*, *Aggadah* za violu, klavir i udaraljke. — Alexander Uria Boscovich (1907—1964), jedan od najistaknutijih izraelskih kompozitora, napisao je orkestralnu suitu prema hebrejskim narodnim napjevima, violinski koncert, *Komorni koncert* za violinu i komorni orkestar, koncert za obou, koncert za čembalo, *Semitsku suitu*, biblijski balet *Sara*. — Menahem Avidom (1908) dao je svojoj prvoj simfoniji naziv *Narodna simfonija*, a drugoj *David*. Napisao je tri concertina (za flautu i gudače, za violinu i klavir, za violončelo i klavir), gudački kvartet, dvije klavirske sonatine. — Hindemithov učenik violist Hanoch Jacoby (1909) komponirao je značajnu simfoniju, violinski koncert, *Simfonijski prolog*, *Lira kralja Davida* za mali orkestar, dva gudačka kvarteta, duhački kvintet, klavirske minijature. — Joseph Tal (1910; pravim imenom Gruenthal) autor je simfonije, koncerta za violu, violinske sonate, sonate za obou, simfonijske kantate *Mati se raduje* i koreografske pjesme *Exodus*. Bavi se i elektronskom muzikom (klavirski koncert uz elektronsku pratnju). — Među djelima što ih je napisao Mordechai Seter-Starominsky (1916; oratorij *Ponoćna straža*, 1963, Partita za violinu i dr.) najuspjelija je originalna kantata *Sabbath* za sole, zbor i gudački orkestar. — Najplodniji među mlađim izraelskim kompozitorima je Robert Starer (1924); među njegove kompozicije pripadaju: fantazija za gudače, *Simfonijska uvertira*, klavirski koncert, violinska sonata, klavirska sonata, gudački kvartet, serenada za duhački kvintet, vokalni radovi. — Od ostalih suvremenih izraelskih kompozitora neka budu spomenuti Habib Touma, Ben-Zion Orgad (1926), Abel Ehrlich, Ram Da-Os, Yehoushua Lakner (1927), Yitzhak Sadai (1930).

AMERIČKA MUZIKA

Sjedinjene Države

Razvoj muzičke kulture na teritoriju Sjedinjenih Država počinje s pojavom prvih kolonizatora u početku XVII st. No u čitavom tom stoljeću nije mnogo učinjeno na području muzike, dobrim dijelom i zbog neprijateljskog stava što su ga prema muzici pokazivali engleski puritanci doseljenici na sjeveru zemlje. Pjevanje psalama gotovo je jedini oblik muziciranja o kojemu se tada može govoriti. Međutim, nove skupine doseljenika, osobito Nijemaca i Šveđana, donijele su sa sobom muzičke instrumente a i baštinu drukčije muzičke tradicije. Na samom početku XVIII st. imala je švedska crkva kod Philadelphije već orgulje, vjerojatno jedine u to doba u Sjevernoj Americi.

Njezin župnik Julius Falckner bio je i autor crkvenih pjesama. U polovini XVIII st. osnovana je češka kolonija u Betlehemu (Pennsylvanija). U toj su se koloniji izvodila orkestralna komorna i zborna djela. Tamo je stvoren prvi temelj u Sjedinjenim Državama za upoznavanje evropske muzike pretklasičnog i klasičnog smjera. Postepeno se u većim gradovima stao razvijati muzički život sve snažnije i bogatije. Prve koncertne priredbe održane su u Bostonu (1731), Charlestonu (1732), New Yorku (1736) i Philadelphiji (1757). U Charlestonu je 1735. izvedena — prvi put u Sjevernoj Americi — i jedna opera. Iz Philadelphije potječe i prvi kompozitor rođen u Americi, Francis Hopkinson (1737—1791), jedan od potpisnika čuvene deklaracije o nezavisnosti. Kao muzički amater on je komponirao nekoliko popjevaka, čije izdanje predstavlja prvu štampanu muzikaliju domaćeg autora.

Rat za nezavisnost (1775—1783) prekinuo je za neko vrijeme muzički život, koji je nakon rata opet počeo cvasti.

U međuvremenu je žiteljstvo Amerike raslo, i prirodnim porastom među već davno koloniziranim stanovnicima, i stalno novim useljavanjem, koje će u toku decenija i stoljeća dati Sjedinjenim Državama (a i drugim američkim zemljama) specifičnu fizionomiju, iz koje će se dugim razvojem iskristalizirati tip Američanina. Razumljivo je da su se sve nova i nova useljavanja morala odraziti i na kulturnom polju, pa tako i na muzičkom. Naglasimo već sada da su u muzičkom životu Sjedinjenih Država krupnu ulogu imala tri takva velika useljenička vala: prvi se zbio potkraj XVIII st., kad je u Sjevernu Ameriku stiglo mnogo Engleza i, osobito, Francuza; drugi val useljenika došao je nakon presudnih događaja u Evropi oko 1848; treći, u naše vrijeme, bio je izazvan fašističkim progonima u Njemačkoj i drugim zemljama.

Tim putem dobila je Sjeverna Amerika potkraj XVIII st. niz školovanih evropskih muzičara, koji su ubrzo zasjenili djelatnost domaćih amatera i za izvjesno vrijeme usporili razvitak autohtone muzičke produkcije. Uskoro je ozbiljan i plodan pedagoški rad tih muzičara počeo pokazivati korisne rezultate. Iz njihovih ruku izašli su i prvi temeljitije školovani američki kompozitori, među njima Lowell Mason (1792—1872), autor crkvenih djela i pionir na polju američkog muzičkog odgoja, pa slijepi Oliver Shaw (1779—1848), dobar nastavnik i orguljaš, kompozitor crkvenih i instrumentalnih djela, Thomas Hastings i drugi. U početku XIX st. osnivaju se u Sjedinjenim Državama i brojna muzička udruženja. Čuvena udruženja »Handel and Haydn Society« (Boston, 1815) i »Musical Fund Society« (Philadelphija, 1820) postoje i danas. Muzički život zemlje u prvoj polovini prošloga stoljeća dopunjuju nastupi slavnih evropskih virtuoza, instrumentalista i pjevača, koji upoznavaju ljubitelje muzike s visokim stupnjem reproduktivne tehnike i stvaraju početke onoga kulta virtuoza i virtuoziteta koji će za široke slojeve američkih posjetilaca koncertnih priredaba ostati sve do danas karakterističan.

U polovini stoljeća, u drugom velikom imigracionom valu, došlo je u Sjedinjene Države osobito mnogo njemačkih muzičara. Djelovali su kao kompozitori, nastavnici, orkestralni muzičari, članovi komornih udruženja, pjevačkih zborova, orguljaši i teoretičari. Njihov je utjecaj na dalji razvoj američke muzike bio veoma jak, osobito propagiranjem djela njemačkih kompozitora, koji su američkim kompozitorima postali jedini uzor. Mnogi mlađi muzičari završivši studij kod svojih nastavnika, doseljenih Nijemaca, odlazili

su u Evropu da se u Njemačkoj dalje usavrše. Od doista velikog broja njemačkih muzičara koji su tada djelovali u Sjedinjenim Državama neki su stekli uistinu velike zasluge za organizaciju američkog muzičkog života, tako Karl Bergmann, Theodore Thomas, Leopold Damrosch.

U tom razdoblju, koje je trajalo otprilike pola stoljeća, a koje američki muzikolog P. H. Láng naziva »germanizacijom američke muzike«, bilo je ipak američkih kompozitora koji su primjećivali da se u zemlji razvija epigonstvo koje ne može dati trajne plodove. Oni su potražili izvor stvaralaštva u samoj Americi, u njezinoj prošlosti i prirodi. Tu zaslužuje da se spomene Anton Philip Heinrich (1781—1861), Čeh po rođenju, ali Amerikanin po osjećanju i umjetničkim ciljevima. On je ostavio velik broj djela, golemih orkestralnih kompozicija s programnim naslovima, nadahnjujući se, na primjer, slapovima Niagare. K samostalnosti američke muzike težio je odlučno i William Henry Fry (1813—1864), muzički kritičar, autor prve velike američke opere *Leonora* (1845), pa opere *Notre Dame de Paris* (1864), a i simfonijskih i drugih djela. Njegov je suborac bio George F. Bristow (1825—1898), violinist i kompozitor opere *Rip van Winkle* (1855). Veliku popularnost u to doba uživale su popijevke koje je komponirao Stephen Foster (1826—1864) većinom za upotrebu lakrdijaških družina i njihovih nastupa (tzv. Minstrel show). Na njihovim priredbama često su se ismijavali američki Crnci, njihov mentalitet i narav, pa se i u popijevkama što su se tada izvodile oponašao sentimentalno-nostalgični prizvuk originalnih crnačkih napjeva. Foster je bio uistinu darovit muzičar. Mnoge njegove popijevke postale su narodnim dobrom.

Doba građanskog rata (1861—1865) uzbudilo je osjećaje koji su se iživljavali u nebrojenim prigodnim koračnicama i popijevkama.

U međuvremenu rasla je u Americi generacija sve temeljitije obrazovanih kompozitora. Njima su, kako je već rečeno, dobrim dijelom uzor bili njemački muzičari, dapače, oni su u Njemačkoj usavršavali svoje znanje. Mnogi od njih razvili su se u umjetnike koji su bili potpuno dorasli zahtjevima svoje stvaralačke djelatnosti, makar i u bezličnosti epigonstva. Drugima je u većoj ili manjoj mjeri polazilo za rukom da ispolje i lične crte.

Među tim kompozitorima posebno se ističe tzv. bostonska ili novoengleska skupina, kojoj je na čelu stajao John Knowles Paine (1839—1906), kompozitor i veoma ugledan nastavnik. Od 1862. god. poučavao je kompoziciju na sveučilištu Harvard i bio učitelj sviju kompozitora okupljenih u bostonskoj skupini. Od Paineovih kompozicija, pisanih u ponešto akademskom duhu, bez određenije individualnosti, ali sa sigurnim i opsežnim znanjem, spomenimo dvije simfonije, dvije simfonijske pjesme, više komornih djela, operu *Azara* i oratorij *St. Peter.*

Djelovanje bostonske skupine proteglo se duboko u XX st. Arthur Foote (1853—1937), jedan od najstarijih njezinih pripadnika, trideset godina orguljaš u Bostonu, autor je teoretskih priručnika i velikog broja kompozicija (uspjela suita u E-duru za gudački orkestar, uvertira *In the Mountains,* koncert za violončelo, više komornih djela, kompozicije za klavir i orgulje, zborovi, popijevke, crkveni radovi) koje su pisane u stilu romantike i tekovina XIX st. — George Chadwick (1854—1931), učenik Reineckea, Jadassohna i Rheinbergera u Evropi, proveo je najveći dio života u Bostonu kao nastavnik a kasnije i direktor značajne muzičko-odgojne ustanove New England Conservatory. On je jedan od najsamostalnijih u toj skupini; pokazao je mnogo smisla za humor, u kojemu ima tipično američkih

obilježja. Ostavio je nekoliko opera (*Judith, Tobasco, The Padrone*), tri simfonije, sinfoniettu, uvertire, simfonijski scherzo *Tom o' Shanter,* pet gudačkih kvarteta, gudački trio, više popjevaka i zborova. — Uz Chadwicka jedan je od najznačajnijih kompozitora iz te skupine Horatio Parker (1863—1919), Chadwickov i Rheinbergerov učenik, orguljaš i nastavnik. Najuspjelija su Parkerova djela opera *Mona* (1912) i izvrstan oratorij *Hora novissima* (1893). Osim razmjerno malog broja orkestralnih i komornih kompozicija Parker je napisao veoma mnogo zbornih djela, među njima i kantata i oratorija, u kojima se ispoljuje veliko kontrapunktičko majstorstvo. — Frederik Shepherd Converse (1871—1940) bio je prvi američki kompozitor čije je operno djelo (*The Pipe of Desire,* 1910) izvedeno na pozornici opere Metropolitan. Među njegova djela pripadaju, nadalje, orkestralne kompozicije *The Mystic Trumpeter, California, Festival of Pan,* gudački kvartet i violinska sonata. — Daniel Gregory Mason (1873—1953), unuk spomenutog Lowella Masona, Chadwickov i d' Indyjev učenik, ugledan i kao muzički pisac, iživljuje svoj romantički temperament u djelima koja su još prilično čvrsto povezana uz tradicije prošloga stoljeća. Napisao je tri simfonije (treća nosi naziv *Lincoln*), uvertiru *Chanticleer,* više komornih djela (violinska sonata, klavirski kvintet, divertimento za duhački kvintet, serenada za gudački kvartet), a i klavirskih radova i popjevaka. Od njegovih brojnih knjiga spomenimo *From Grieg to Brahms, The Romantic Composers, The Orchestral Instruments, A Guide to Music, Great Modern Composers, Contemporary Composers, Music as a Humanity, The Dilema of American Music* i *The Chamber Music of Brahms.* — John Alden Carpenter (1876—1951) pokazao je živost mašte i vještinu u prilagođivanju, što je tražila raznolikost tema koje je obrađivao. Humor i satira izbijaju iz njegove orkestralne kompozicije *Pustolovine u dječjim kolicama* (*Adventures in a Perambulator,* 1915) s jasno izraženom programnom pozadinom (muzika dočarava dojmove djeteta koje dadilja vodi u šetnju u kolicima). U baletu *Krazy Kat* (1921) i osobito u *Skyscrapers* (*Neboderi,* 1925) očituje se jak utjecaj jazz-muzike; balet *The Birthday of the Infanta* (1919) ispunjen je prizvukom španjolskog folklora. U simfonijskoj pjesmi *Sea Drift* (1933) Carpenter se vraća impresionizmu, s kojim je, kao prvi američki impresionist, započeo stvaralačku karijeru. Od ostalih djela toga darovitog umjetnika spomenimo brojne popijevke (neke na tekstove Tagorea), dvije simfonije, concertino za orkestar, violinski koncert (1937), gudački kvartet i klavirski kvintet.

Usporedo s djelatnošću bostonske skupine razvijala se i djelatnost drugih američkih kompozitora. Među njima je najizrazitija umjetnička ličnost Edward MacDowell (1861—1908), prvi američki kompozitor koji je stekao priznanje i popularnost i u evropskoj muzičkoj javnosti. Bio je učenik pariškog konzervatorija i sudrug Debussyja, nešto kasnije je u Frankfurtu radio kod J. Raffa. Razvio se u izvrsnog pijanista. Liszt ga je mnogo cijenio i omogućivao mu nastupe na kojima je iznosio pred slušaoce i vlastita djela. Romantik i lirik, podsjećajući donekle na Griega, MacDowell je najsvježiji i najneposredniji u svojim mnogobrojnim klavirskim djelima. Tu on očituje finu pjesničku narav kroz raznovrsne i bogate ugođaje u kojima oživljava ljepota sjevernoameričkog pejzaža, dodir s prostranstvima oceana, igra mašte i čar legende. MacDowell je majstor minijature, na kojoj se temelje njegovi brojni klavirski ciklusi programnog karaktera *Dvije fantastične kompozicije, Šumske idile, Šest idila po Goetheu, Šest poema po Heineu, Les Orientales, Marionete,* dva ciklusa po 12 etida s programnim naslovima, *Šumske skice, O moru, (Sea Pieces), Idile iz Nove Engleske.* Ali MacDowella su privlačile i velike forme: ostavio je četiri klavirske sonate, od kojih svaka nosi poseban naslov (*Tragična,* 1893, *Herojska,* 1895, *Skandinavska,* 1900, *Keltska,* 1901) i dva klavirska koncerta, u a-molu (1885) i d-molu (1890). Za orkestar napisao je MacDowel simfonijske pjesme *Hamlet and Ophelia, Lancelot and Elaine, Lamia* i dvije suite, od kojih je druga, tzv. *Indijanska* (1897), doživjela veliku popularnost zbog ljepote izvornih indijanskih napjeva koje je kompozitor u tom djelu vješto upotrijebio i povezao. Uz navedene kompozicije

ostavio je i više popjevaka i zborova. Prije no što je kod njega nastupila živčana iscrpljenost i pomračenje uma, predavao je nekoliko godina na sveučilištu Columbia u New Yorku. Predavanja su objavljena 1911. u knjizi *Critical and Historical Essays.*

U red suvremenika dosad navedenih kompozitora idu, nadalje: Reginald de Koven (1859—1920), Delibesov učenik, cijenjen kao muzički kritičar; pisao je opere, ali je najpoznatiji po velikom broju svojih opereta, među kojima je najviše uspjeha imala *Robin Hood* (1890); Charles Martin Loeffler (1861—1935), podrijetlom iz Alzacije, u čijim se djelima poštovanje prema muzičkim formama njemačke klasične baštine izmjenjuje s utjecajima Debussyja i Skrjabina; njegove su najuspjelije kompozicije impresionistički orkestralni *Pagan Poem, Muzika* za četiri gudačka instrumenta, simfonijska pjesma *Uspomene iz moga djetinjstva (Memories of my Childhood)* i *Evocation* za recitatora, ženski zbor i orkestar; Henry F. Gilbert (1868—1928), jedan od prvih muzičara koji su znatnije pridonijeli izgrađivanju »američkog« izražajnog muzičkog stila iskorištavanjem melodija i ritmova nastalih u raznim krajevima Amerike i među različitim etničkim grupacijama njenih stanovnika; u njegove orkestralne kompozicije pripadaju *Americanesque, Predigra veseloj igri na crnačke teme, Tri američka plesa, Crnačka rapsodija* i *Dance in the Place Congo* (kasnije prerađena kao balet); Henry Hadley (1871—1937), dobar dirigent, autor četiriju simfonija, više simfonijskih pjesama *(Lucifer, Othello, The Ocean),* koncerta za violončelo, opera, među kojima je najuspjelija *Kleopatrina noć (Cleopatra's Night,* 1920), i većih zbornih radova i komornih djela (dva gudačka kvarteta, dva klavirska trija); Arthur Farwell (1872—1952), Pfitznerov i Humperdinckov učenik, muzički kritičar i predavač, istraživač indijanskog muzičkog folklora i kompozitor orkestralnih, komornih, klavirskih i vokalnih djela u kojima često iskorištava indijanske napjeve i drugi folklorni materijal, obrađujući i sadržajne teme iz domorodačkog svijeta; Blair Fairchild (1877—1933), autor baleta *Dame Libellule,* orkestralnih djela i popjevaka.

Interes za domorodački folklor nisu pokazivali samo pojedini od kompozitora, koje smo upravo spomenuli, nego i drugi. Znatno je tome pridonio i Dvořákov boravak u Sjedinjenim Državama. Veliki češki majstor pokazao je put mnogim američkim muzičarima i savjetom i djelom. On ih je upozorio ne samo na osebujnost i ljepotu indijanskih i crnačkih melodija već i na to da je vrednije stvarati u duhu folklora nego upotrebljavati gotove citate.

Potkraj XIX st. i na prijelazu u XX djeluju već najpoznatiji američki simfonijski orkestri. Čuveno kazalište Metropolitan Opera House u New Yorku osnovano je 1883. Uvjeti za razvijanje muzičkog života i muzičke kulture postaju sve bogatiji.

Ali usporedo s razvojem muzike u Evropi nastaju karakteristične promjene u američkoj muzičkoj produkciji prvih decenija našega stoljeća. Iako u Sjedinjenim Državama i nadalje djeluju kompozitori koji stvaranje grade na osobinama folklora, oči većine američkih muzičara uprte su još uvijek u evropsku muzičku kulturu, gdje se traže i nalaze uzori. Ali dvadeseto stoljeće izazvalo je, kako znamo, pojavu mnogih novih tekovina u muzičkoj tehnici, a dalo je i nove, snažne ličnosti, od kojih većina nije više pripadala njemačkom narodu. Njemačka je izgubila prevlast koju je na muzičkom području imala u XVIII i XIX st. Vodstvo preuzimaju Francuzi i Slaveni, unatoč krupnoj ulozi koju će odigrati Schönberg i Hindemith.

U vezi s tim promjenama i s evolutivnim i revolucionarnim elementima koji su preobrazili izgled evropske muzike, K. H. Wörner razlikuje tri faze u razvoju američke muzike od početka stoljeća do drugog svjetskog rata. U prvoj su američki kompozitori pod snažnim utjecajem Debussyja i muzičkog impresionizma, koji je očit i u djelima u kojima oživljuju američki krajevi s njihovim folklornim obilježjima. U drugoj fazi uzori američkih

kompozitora i dalje su u Francuskoj, ali ne više kod impresionista. U godinama poslije prvoga svjetskog rata u Ameriku dopire utjecaj Stravinskog, koji tada živi u Parizu, kao i Šestorice, u prvom redu Honeggera i Milhauda. Pojava neoklasicizma, odnosno neobaroka, znači za Amerikance više od Schönbergova i Bergova ekspresionizma. I kao što su u drugoj polovini prošloga stoljeća gotovo svi znatniji američki kompozitori odlazili u Njemačku da se tamo usavrše, tako poslije prvoga svjetskog rata idu pretežno u Pariz. Treća faza u novijoj američkoj muzici nastupa s Hitlerovim osvajanjem vlasti i s nacističkim terorom u evropskim zemljama, koji izaziva prisilnu ili dobrovoljnu emigraciju velikog broja istaknutih evropskih kompozitora. U jeku ranije spomenutog trećeg velikog vala useljavanja u Sjedinjene Države dolaze Schönberg, Stravinski, Bartók, Hindemith, Milhaud, Křenek, Martinů i drugi te se gotovo svi obilno posvećuju nastavničkoj djelatnosti. Njihov je utjecaj na mlađe američke kompozitore snažan, ali on ipak ne priječi istinskim talentima da se samostalno razviju.

No Sjedinjene Države nisu na području muzičkog stvaranja od Evrope uvijek samo primale već su i davale. Ne mislimo ovdje na prilično osamljene slučajeve, kao što je Dvořákov. Riječ je o mnogo masovnijoj pojavi, koja iz Sjedinjenih Država nije prešla samo u Evropu već je osvojila sve kontinente, ostajući za samu Ameriku veoma karakterističnom, i to u tolikoj mjeri da je u očima mnogih postala sinonim za muziku Sjedinjenih Država.

Riječ je o jazzu.

Za većinu ljubitelja ozbiljne muzike jazz je prilično ozloglašen pojam, muzika nižeg reda, koja zaslužuje samo osudu jer kvari ukus. Takav stav ima svoje opravdane razloge. Ali on počiva dobrim dijelom na zabludi. Jer ono što se danas u običnom govoru naziva jazz-muzikom nije drugo već plesna muzika kakva se izvodi u gotovo svim plesnim dvoranama Staroga i Novog svijeta; to je muzika u kojoj vlada ukalupljenost forme i sadržaja, shematičnost (ne samo ritmička već i melodijska i harmonijska), stereotipnost i nedostatak smisla za živo, svježe obnavljanje. Takva muzika ne razvija ukus, već ga kvari. Ali s pravom jazz-muzikom ona nema mnogo veze. U njoj se u stvari nalaze izvjesni elementi jazza, ali banalizirani i degenerirani u izvještačenoj sladunjavosti i lažnoj sentimentalnosti.

Pravi jazz je nešto drugo, jedna značajna pojava, kojoj treba posvetiti dužan prostor.

Gdje je izvor jazza? U muzici američkih Crnaca. U Sjevernoj Americi, kamo su ih kao robove dovodili iz Afrike da rade na nepreglednim plantažnim poljima, Crnci su došli u dodir s muzikom koja je potjecala s područja drukčije muzičke kulture od njihove. Bila je to muzika bijelaca koju su putem djelatnosti misionara upoznavali u obliku crkvenih korala; oni su naučili pjevati i tuđe narodne i plesne popijevke, pa razne koračnice. Ali, obdareni rijetkom osjetljivošću za ritam i sposobnošću improviziranja, oni su postepeno preobražavali sve što su u novoj sredini učili. U toku vremena iz osebujnih križanja tradicionalnih muzičkih elemenata što su ih baštinili od svojih predaka i osobina muzičke kulture bijelaca, koje su u Americi asimilirali, izgradili su američki Crnci nov muzički jezik. Taj jezik susrećemo u tzv. popijevkama s plantaža, u duhovnim napjevima zvanim Negro spirituals, u bluesu i u drugim radnim i plesnim pjesmama. U njima se odražava sudbina robova, njihova čežnja za slobodom, utjeha koju su tražili u vjeri, ali i težnja

za naglašavanjem životnih vrijednosti i njihovim iživljavanjem. Otuda se napjevi američkih Crnaca kreću u okviru dvaju polova. U jednima prevladava melodika, često nostalgična i sentimentalna, a u drugima prvenstveno živi snaga ritma, u koji ulazi sinkopa kao vrlo karakteristična osobina (na sinkopama će još prije jazz-muzike počivati draž djelovanja crnačkih plesova kakvi su cake-walk i ragtime).

Ta muzika Crnaca u Sjedinjenim Državama, kako smo je u tih nekoliko redaka ocrtali, predstavlja tlo iz kojega je izrasla jazz-muzika. Ona se rodila u trenutku kad je s vokalnog područja prešla na instrumentalno. Pod kakvim se okolnostima to zbilo, ne može se s pouzdanjem utvrditi. Ali je izvjesno da su se prvi mali crnački instrumentalni plesni sastavi pojavili potkraj XIX st. u New Orleansu. No oni nisu odmah privukli pažnju javnosti. Znatno kasnije, 1914, počeo je u jednoj kavani u Chicagu nastupati sastav od četiri svirača (klarinet, trublja, pozauna, udaraljke) pod nazivom Original Dixieland Jazz-Band. Ovaj puta uspjeh je bio golem. Uskoro su počeli nicati novi srodni ansambli. God. 1917. snimio je Dixieland Jazz-Band prvu gramofonsku ploču (*Dixieland Jass One-Step i Livery Stable Blues*), koja je, poput drugih što su za njom slijedile, važan dokument jer osvjetljuje način izvođenja i karakter jazz-muzike iz tog doba. Potkraj 1918. pojavio se prvi američki jazz-sastav u Evropi, u pariškom Casinu, djelujući poput prave senzacije na muzičare i ljubitelje muzike.

U prvom svjetskom ratu stvoren je, dakle, izraz »jazz«. Što on zapravo znači, teško je reći. Tumačenja su raznolika i svako može biti ispravno. Prema jednome, izvor mu je u krčmama New Orleansa, gdje se često mogla čuti uzrečica »Jazz them, boys«; prema drugome, potekao je iz poklika kojima su odobravali svirku nekoga crnačkog pjevača i svirača na pozauni koji se zvao Jasbo Brown; slušaoci su mu dovikavali: »Još, Jasbo, još, Jas!«; prema trećemu, treba mu tražiti podrijetlo u francuskom glagolu jaser (brbljati); prema četvrtom, u afričkoj uzrečici »jas« i njezinim izvedenicama koje su Crnci upotrebljavali na plantažama za međusobno podsticanje na rad; peto tumačenje nalazi mu ishodište u kreolskom narječju, gdje znači »ubrzati« šesto, približujući se drugome, smatra »jazz« kraticom od Charles (Chaz); tako se zvao neki popularni svirač na udaraljkama kojega su poklicima »Now, Chaz, now, Chaz«, tjerali da svira brže, bjesomučnije.

Kakve su karakteristike jazz-muzike u prvim godinama njena razvoja? U to doba, kad u njoj već značajnu ulogu ima saksofon, a među udaraljkama banjo, jazz-muzika nosi sva obilježja tzv. hot-jazza. Glavna od tih značajki je improviziranje, tako karakteristično za muzičku kulturu Crnaca. Improviziranju podleži glavna melodija, koju solist varira. Ona prelazi s jednog instrumenta na drugi u uvijek novim varijacijama, a katkada, kod vještijih ansambla, odvijaju se paralelno i dvije improvizirane varijacije, pa i više njih. Ali nije samo varijaciono ornamentiranje karakteristično za stil »hot«, već i tipično izvođenje gradacija, a i primjenjivanje posebnih instrumentalnih postupaka (glissandi, vibrato, sordinirani i izobličeni zvukovi). U hot-jazzu, kao i u svim fazama jazz-muzike, caruje sinkopa koja oživljava jednostavnu, monotonu ritmičku okosnicu, naglašenu udarcima bubnja i akordima banja te joj daje posebno djelovanje.

Oko 1920. hot-jazz u rukama crnačkih instrumentalista doživljava već vrhunac svoga razvoja. Virtuozitet pojedinih izvodilaca na visokom je stupnju, improviziranje i variranje veoma je ingeniozno, osebujna kontrapunktika u jazz-sastavima jedinstvena je i neobična. Ali to je i vrijeme kad započinje druga faza jazz-muzike inaugurirane djelatnošću Paula Whitemana (1890), koji u to područje unosi dalekosežne promjene. On postavlja osnovni zahtjev da sve što izvode članovi jazz-ansambla mora biti zapisano. Time je bio zadan smrtni udarac improviziranju, tom glavnom elementu hot-stila. A drukčije nije moglo ni biti od trenutka kad je sve više bijelaca ulazilo u jazz-sastave, koji su brojčano neprekidno rasli. S jedne strane, bijelci su odavna već bili zapustili vještinu improviziranja, koju su tako uspješno poznavala barokna vremena. S druge strane, porast članova u sastavima onemogućivao je sam po sebi izvodilačke slobode malih ansambla. No ako je otada improviziranje i našlo utočište samo u malobrojnim crnačkim kapelama, Whitemanov pothvat, kojim započinje razdoblje tzv. straight ili sweet-jazza, imalo je i jednu prednost, toliko što su se sada kompozitoru, koji je ispisivao sve što se izvodilo, otvarale nove mogućnosti. Zadržavši mnoge elemente hot-stila, sweet-jazz je pružao muzičarima mnogo više prilika za obogaćivanje harmonije, koja će u jazz-muzici, uvijek u izvjesnoj vremenskoj udaljenosti za razvojem ozbiljne muzike, preuzimati pojedine njene tekovine.

Novu etapu u razvoju jazz-muzike predstavlja pojava tzv. simfoniziranog jazza, s pokušajem da se elementi jazza i simfonijske muzike združe i amalgamiraju.

Jazz je izvršio velik, iako ne i dugotrajan utjecaj na mnoge predstavnike evropske i američke ozbiljne muzike. Stravinski, Ravel, Honegger, Milhaud, Prokofjev, Roussel, Weill, Křenek, Auric, Hindemith i mnogi drugi kompozitori dobili su od jazz-muzike pobude za osvježenje svoga stvaralaštva, osobito što se tiče ritmike, jer je jazz djelovao i na stvaranje osjećaja za poliritmiku.

Među kompozitorima i izvodiocima jazz-muzike mnogi su postigli veliku slavu i golem ugled, osobito u Sjedinjenim Državama. Tu prednjače imena kao što su Duke Ellington, Louis Armstrong, Fats Waller, Jack Hylton, Benny Carter, Coŭnt Basie, Irving Berlin, Zez Confrey, George Gershwin, Charlie Parker, Stan Kenton, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Ella Fitzgerald i tolika druga.

Jazz je nesumnjivo donio novih, izvornih i apartnih obilježja. Ali u toku vremena golema produkcija jazz-muzike u najrazličitijim ritmičkim plesnim okvirima koji su se pojavili od prvoga svjetskog rata do danas imala je za neminovnu posljedicu nivelaciju, uniformiranje; shema, kalup, izazvali su veliko osiromašenje mogućnosti jazza i banaliziranu primjenu gotovih formula.

No bez obzira na tu tvrnju, iz koje je, uostalom, očito i to da je jazz već dopro do vrhunca svojih umjetničkih izražajnih mogućnosti, ne može se poreći činjenica da je on osvojio svijet. Nikada u historiji muzike nije jedna muzička pojava uzmogla svladati prepreke teritorija, rase, nacije onako kako je to uspjelo jazz-muzici. S tim u vezi bilo je izneseno i ovakvo mišljenje (K. H. Wörner): »U život današnjeg čovjeka ušao je stroj snažno i neopozivo. Jednoličnost njegova ritma pozadina je na kojoj se odvija život pojedinaca i zajednice. Po jednoličnosti svoga osnovnog ritma, nad kojim se križaju drukčiji ritmički potezi i zahvati (kao što i šum strojeva u tvornici označuje križanje raznolikih ritmova), jazz-muzika je postala simbolom stroja. U njoj se na poseban način utjelovljuje mehanizacija koja je u suštini posvuda jednaka, bez obzira na stupanj što ga je postigla i na zemlju u kojoj se vrši.« Na taj

način, jedinstven odnos između industrijaliziranja i jazz-muzike, u formi i u sadržaju, trebalo bi da objasni popularnost i proširenost jazza. Objašnjenje je svakako zanimljivo, i motoričkom elementu u jazz-muzici ne može se osporiti značenje djelovanja. No ovdje bi trebalo povezati uspjeh jazza s drugim sredstvima kojima je u historiji muzike i kulture namijenjena golema uloga. Mislimo na gramofonsku ploču, na radiofoniju, na televiziju. Pitanje je, naime, da li bi jazz-muzika bila osvojila svijet onako brzo da ga ploča, radio-aparat i televizor nisu osvojili. Tek su oni omogućili slušanje jazza u svako doba i na svakom mjestu, pretvarajući privatne domove u plesne dvorane i dajući još jedno svjedočanstvo o tome da je stroj snažno i neopozivo ušao u život današnjeg čovjeka.

Pred nama su sada glavni elementi koji su uvjetovali razvoj američke muzike u našem stoljeću: ugledanje na evropske, pretežno francuske i ruske uzore, neposredan dodir s prvacima evropske muzike koji su tridesetih godina emigrirali u Sjedinjene Države, iskorištavanje elemenata jazza i domorodačkog folklora, stremljenje k izgrađivanju izrazitog »američkog« muzičkog govora. U slijedećem odlomku ovoga odsjeka prikazat ćemo ukratko djelovanje istaknutih američkih kompozitora XX st., pri čemu moramo odmah istaći da ih nećemo svrstavati u srodne grupacije, jer to i nije moguće. U historiji američke muzike postoji zapravo samo jedna umjetnička grupa kompozitora. To je bostonska skupina, o kojoj smo već govorili.

Jedan od najzanimljivijih, najizvornijih američkih kompozitora, čija se stvaralačka djelatnost odvija u XX st., jest Charles Ives (1874—1954). Doduše, prvi njegovi značajniji radovi padaju u XIX st., ali po svom karakteru oni su znatno mlađi od godina u kojima su nastali. Ni u svojoj zemlji ni izvan nje Ives nije mnogo poznat, a ipak je taj muzičar, koji je u životu bio osobenjak pa je svoje staračke dane provodio daleko od ljudi i svijeta, proveo revoluciju u muzici. Za tu je revoluciju malo tko znao. Upoznali su je kasnije, ali ne iz Ivesovih djela, već iz kompozicija drugih umjetnika, koji su samostalno došli do rezultata srodnih Ivesovim. Čitaoci će se vjerojatno začuditi kad doznaju da je Ives prije Stravinskog primjenjivao u svojim djelima polimetričke kombinacije, da je prije Stravinskog i Milhauda upotrebljavao politonalnost (u jednoj kompoziciji iz 1894. svaka je od četiri dionice pisana u drugom tonalitetu; Milhaudu su tada bile dvije godine), da je prije Hábe eksperimentirao s četvrtstepenima. Ives je imao veoma razvijen nagon za istraživanjem novih zvukovnih, melodijskih, harmonijskih i ritmičkih mogućnosti. Nikada se nije brinuo hoće li postati popularan. Njemu je bilo prvenstveno do toga da udovolji svojim specifičnim težnjama koje su ga vodile k novim otkrićima i efektima veoma udaljenim od tekovina klasike i romantike, koje su zadovoljavale

Charles Ives

Willem Pijper

Georges Enescu

Pančo Vladigerov

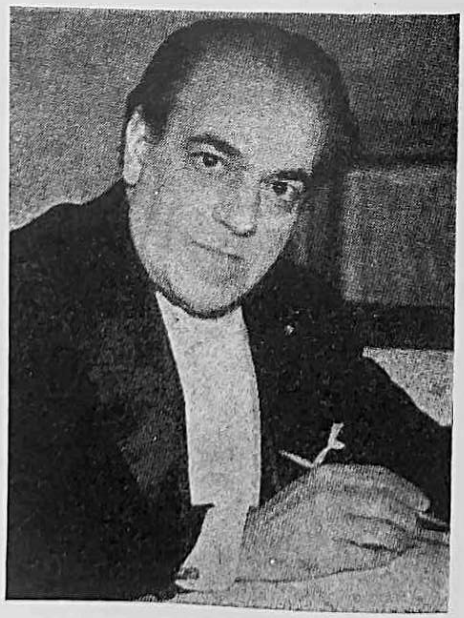
Dobri Hristov

TABLA 50

George Gershwin

Edward MacDowell

Aaron Copland



Heitor Villa-Lobos

njegove zemljake kompozitore u doba prijelaza u naše stoljeće. Ali bilo bi sasvim pogrešno shvatiti Ivesa isključivo kao eksperimentatora, kao onoga koji otkriva efekt zbog efekta, a ne zato da ga stavi u službu umjetničkih namjera i ciljeva. Ives je u svojim djelima redovito i uspješno nastojao da ih prožme izrazito američkim duhom, da im sadržaj izgradi na američkoj prošlosti, običajima, pejzažima i folkloru. Ives je rano prestao komponirati. Gotovo sva njegova mnogobrojna djela nastala su do 1920. Među njima središnji položaj zauzimaju četiri simfonije (1897—1898, 1900, 1901—1904, 1910—1916), od kojih je najuspjelija treća, izvedena prvi put tek 1946. No dojam što ga je ostavila bio je tako snažan da je Ivesu pribavio čuvenu Pulitzerovu nagradu. Četvrtu simfoniju pisao je Ives za dva orkestra sa zborovima, koji u finalu vokaliziraju. Granice su ovdje razmaknute do monumentalnih dimenzija, a teškoće izvedbe, kao i u većini kompozitorovih djela, vrlo su velike. Od ostalih Ivesovih orkestralnih kompozicija navedimo simfonijsku suitu *Praznici*, koja crpe sadržaj iz američke prošlosti, i *Three Places in New England*. Ives je napisao mnogo komornih djela, među njima dva gudačka kvarteta i četiri violinske sonate, klavirski trio, dvije klavirske sonate. Komponirao je i zborne kompozicije (redovito uz instrumentalnu pratnju) i velik broj popjevaka.

Percy Grainger (1882—1961), podrijetlom iz Australije, od 1915. boravi u Americi; izvrstan je pijanist i mnogo se bavio proučavanjem folklora različitih zemalja i kontinenata. Osobito su ga zanimale engleske i irske narodne popijevke, koje je izdavao u uspjelim klavirskim obradbama, a poslužile su mu i u komornim i orkestralnim djelima. U svima prevladava kolorit, blistavilo i briljantnost. Navedimo *My Robin, Walking tune, Mock Morris, Molly on the Shore, Colonial Song* za sopran, tenor (bez teksta) i orkestar, zborne kompozicije i popijevke. — John Powell (1882), također pijanist, istraživao je američki folklor upotrebljavajući ponekad crnačke napjeve. Među njegove kompozicije pripadaju simfonija, dva klavirska i jedan violinski koncert, *Crnačka rapsodija* za klavir i orkestar, uvertira *In Old Virginia*, gudački kvartet, violinske sonate i klavirska djela. — Velik je talent bio prerano umrli Charles T. Griffes (1884—1920), osjetljiva umjetnička narav, koja je umjela oblikovati raznovrsne ugođaje, često lirski nježne, a ponekad bliske impresionističkoj egzotici. Ostavio je nekoliko orkestralnih radova (*The Pleasure Dome of Kubla Khan*, vrlo uspjelu *Poemu* za flautu i orkestar), *Dvije skice po indijanskim temama* za gudački kvartet, klavirska djela (*Tri tonske slike*, sonata, *Četiri rimske skice*, među kojima je najpoznatija *Bijeli paun*, također orkestrirana) i više popjevaka, od kojih neke pripadaju među najznatnija umjetnikova djela. — Louis Gruenberg (1884—1964) došao je kao dvogodišnje dijete iz Rusije u Sjedinjene Države. Svoje je stvaranje započeo pod utjecajem impresionizma, a dvadesetih godina priklonio se novim mogućnostima, što ih je pružio jazz, pa su tada nastala neka od njegovih najpoznatijih djela (*Jazz-suita* za orkestar, *Daniel Jazz* za tenor i osam instrumenata, *Jazzettes* za violinu i klavir). Kasnije je Gruenberg prihvatio i radikalnije tekovine suvremenog muzičkog izražavanja. Osim djela za orkestar (dvije simfonije, dva klavirska koncerta, violinski koncert) i komorne sastave, napisao je školsku operu *Jack and the Beansbalk* (1931), radio-operu *Green Mansions* (1937) i operu *Emperor Jones* (1932), koju u Americi smatraju jednim od najvećih dometa američkog muzičkog kazališta. — Deems Taylor (1885), u suštini romantik, ne traži uzore u umjetničkim smjernicama suvremene muzike. On piše muziku privlačnih, dopadljivih linija, neusiljene gracije, formalno uravnoteženu. Među djela toga umjetnika, koji je u svoje vrijeme bio cijenjen kao muzički kritičar, pripadaju opere *The King's Henchman* (1926), *Peter Ibbetson* (1930), *Ramuntcho* (1937) i *The Dragoon* (1958), orkestralne kompozicije *Through the Looking Glass* (prema dječjoj pripovijesti L. Carolla), *Jurgen*, *Circus Day*, *Božićna uvertira*, *Elegija* i zborna djela. — Edgar Varèse (1885—1965), podrijetlom Francuz, đak Widora, Roussela i d'Indyja, iskusan zborovođa, od 1915. u Sjedinjenim Državama; u svojim djelima pokušava uvesti nove instrumente u orkestar, tretirajući s posebnom pažnjom skupinu udaraljki (u kompozicijama *Hyperprism* i *Amériques*

potrebno mu je šesnaest instrumenata u toj skupini). Vrlo invenciozno istražuje nove zvukovne kombinacije i ostvaruje zamršene dinamičke i ritmičke efekte i u okviru konvencionalnog instrumentiranja. Svoje težnje još je potpunije mogao realizirati nakon pojave elektronske muzike, čije elemente združuje sa zvucima uobičajenih instrumenata. Varèse je, među ostalim, napisao simfoniju sa zborom, *Metal* za sopran i orkestar, *Offrandes* za sopran i komorni orkestar, *Intégrales* za komorni orkestar, *Ionisation* za dvije skupine udaraljki, *Equatorial* za bas-bariton, orgulje, udaraljke, trublje, pozaune i teremin i *Déserts* za duhače, udaraljke i elektronske zvukove. — Wallingford Riegger (1885—1961) napisao je četiri simfonije, mnogo komornih djela (gudački kvarteti, klavirski trio, *Study in Sonority* za 10 violina, *Dichotomy* za komorni orkestar, kvintet za klavir i gudače, duhački nonet) i više vokalnih kompozicija (kantata *In Certainty of Song*). Eksperimentira i s dodekafonijom.

Pijanist u jazz-orkestru Ferde Grofé (1892) stekao je veliku popularnost svojim nastojanjima u području simfoniziranog jazza. Obdaren smislom za orkestralni kolorit i iskorištavanje tradicionalnih jazz-efekata, napisao je više orkestralnih kompozicija, od kojih su najviše uspjeha imale suite *Mississippi* i *Grand Canyon*. — U djelima što ih piše Douglas Moore (1893), po riječima D. Ewena, zamjećuje se svježina melodije i oštrina dramatskih kontrasta. Moore umije izvrsno pisati za glas, pa je razumljivo da je imao uspjeha u području opere i popijevke. Istaknuo se i kao muzički pisac. Među najbolje njegove operne kompozicije pripadaju narodna opera *The Devil and Daniel Webster* (1938), opera *Giants in the Earth* (1951), druga simfonija, orkestralna suita *The Pageant of P. T. Barnum* i gudački kvartet (1933). — Walter Piston (1894), učenik Nadie Boulanger, dugogodišnji veoma ugledan nastavnik sveučilišta Harvard, posvetio je mnogo svoga slobodnog vremena pisanju teoretskih priručnika (*Principles of Harmonic Analysis*, 1933, *Harmony*, 1941, *Counterpoint*, 1947, *Orchestration*, 1955). Kao kompozitor Piston majstorski svladava sve tehničke probleme, poštujući zahtjeve i zakone melodike i konstrukcije. On je često blizak neoklasičnom smjeru, ali piše i atonalno pa i dodekafonički. U prilično dug popis njegovih djela ulazi sedam simfonija (1938—1961), sinfonietta, dva violinska koncerta, simfonijska suita, dva koncerta za orkestar (1934 i 1961), concertino za klavir i komorni orkestar, koncert za violu (1957), koncert za dva klavira i orkestar, pet gudačkih kvarteta (1933—1962), gudački sekstet (1964), sonata za flautu i klavir, suita za obou i klavir, klavirski trio, violinska sonata, kvintet za flautu i gudače, divertimento za devet instrumenata, sonata za čembalo i klavir, vrlo uspjeli balet *The Incredible Flutist* (1938). — Orguljaš, pijanist, zborovođa i nastavnik Leo Sowerby (1895) pisao je orkestralne radove (četiri simfonije, klavirski koncerti, koncert za violončelo, koncert za orgulje, suita *From the Northland*, simfonijska pjesma *Prairie*), komorna djela (sonate za violinu, za trublju, za klarinet, gudački kvarteti) i dr. — Howard Hanson (1896), dobar dirigent, uložio je mnogo uspješnih napora u širenje muzičke umjetnosti, prvenstveno kao umjetnički rukovodilac muzičkih festivala u Rochesteru, gdje je kroz dvadeset godina pod njegovim rukovodstvom izvedeno oko tisuću kompozicija od šest stotina autora; mnoga su se djela izvela prvi put upoće. Iako očituje duboko shvaćanje za sve suvremene muzičke smjerove, Hanson se u svom stvaranju više pridržava tradicionalnih tekovina. Među djela toga umjetnika, koji u svoje stvaralaštvo često unosi tmurna, sjetna, melankolična raspoloženja, pripada pet simfonija (1922—1954), simfonijska pjesma *Lux aeterna*, koncert za orgulje, koncert za klavir, gudački kvartet, mnoge klavirske kompozicije, opera *The Merry Mount* (1933) i *The Lament for Beowulf* za zbor i orkestar. — Blochov učenik Roger Sessions (1896) nije napisao mnogo. On radi polagano, dotjerujući svaku pojedinost neobičnom savjesnošću i velikim tehničkim znanjem. Na izvođače i na slušaoce postavlja velike zahtjeve često veoma zamršenom strukturom svog ritmičkog i harmonijskog koncipiranja. Više godina provedenih u Evropi upoznalo ga je sa suvremenim težnjama evropske muzike i odvratilo od sklonosti k izgrađivanju specifično američkog stila i govora. Ponekad je blizak neoklasici Stravinskog. Najjači dojam ostavljaju redovito polagani stavci njegovih djela. Komponirao je pet simfonija (1927—1964), violinski koncert (1935), klavirski koncert (1956), dva gudačka kvarteta, dvije klavirske sonate, opere *The Trial of Lucullus* (1947) i *Montezuma* (1947, izv. 1964). — Učenik Nadie Boulanger, muzički pisac i kritičar Virgil Thomson (1896) piše jednostavno i lako. On se želi približiti prosječnom slušaocu ne zamarajući ga kompliciranošću tehničkih sredstava i pružajući mu užitak u jasnoći melodije i harmonije. Stoga je često blizak muzičkom folkloru Amerike, prerađuje ga i nadahnjuje se na njegovim značajkama. Thomsonov je najveći uspjeh opera *Četiri sveca u tri čina* (*Four Saints in Three Acts*, 1928), unatoč naivnosti i nastranosti libreta, a i eklektičkim reminiscencijama. Kazalištu je posvećena i opera *The Mother of us all* (1947). Ostala značajnija djela ovoga umjetnika jesu dvije simfonije, orkestralna suita *Louisiana Story* (1948), nastala prema muzici za istoimeni dokumentarni film (Thomson je autor dobre muzike za nekoliko filmova), dva gudačka kvarteta, četiri klavirske sonate, više od stotinu klavirskih *Portreta*, *Stabat Mater* za sopran i gudački kvartet i više popjevaka i zbornih kompozicija (kantata *Pervigilium Veneris*, 1964). Napisao je knjige *The Art of Judging Music* (1918), *The State of Music* (1939), *The Musical Scene* (1945). — Henry Cowell (1897—1965), poduzetan propagator suvremene muzike, pokazao je rano nadarenost za muziku (u jedanaestoj godini napisao je već operu). Istražujući nova izražajna sredstva, uveo je posebne postupke u izvođenju klavirske muzike dlanom, pesnicom, laktom i podlakticom ostvarajući tonske komplekse poznate pod imenom »grozdovi tonova« (tone clusters). Pronalazak u stvari nije Cowellov (prije njega su ga primjenjivali Rebikov i Ives), ali su ga tek Cowellovi pijanistički nastupi učinili poznatim u javnosti. Uostalom, Cowell je sasvim samostalno u ranoj mladosti (još prije prvoga svjetskog rata) došao na ideju da u izvođenju klavirske muzike upotrebljava i druge dijelove ruke. Cowell se bavio i istraživanjem američkog folklora i starih američkih himni; njima je lako naći trag u njegovim mnogobrojnim djelima, od kojih ćemo spomenuti petnaest simfonija, *Tales of our Countryside* za klavir i orkestar, *Hymn and Fuguing Tune* za gudački orkestar, operu *O'Higgins of Chile* (1949), balete *The Building of Bamba* (1922), *Atlantis* (1926) i više djela za komorni orkestar i za različite komorne sastave. — Quincy Porter (1897) komponirao je više orkestralnih djela (simfonija, suita, koncerti za violu, za čembalo), klavirsku sonatu, scensku muziku za kazališna djela, ali je svoje najbolje dao u brojnim komornim kompozicijama, među kojima na prvom mjestu stoji devet gudačkih kvarteta (1923—1958).

Jedan od najpopularnijih američkih kompozitora svakako je George Gershwin (1898—1937). Rođeni melodičar, on je brzo stekao golem ugled na područjima muzičke komedije, filma i, nadasve, simfonizirane jazz-muzike. Gershwinova slava potječe od trenutka u kome je njegova čuvena *Rhapsody in Blue* za klavir i orkestar (napisana za orkestar Paula Whitemana, u instrumentaciji F. Grofea) počela 1924. obilaziti koncertne dvorane sviju kontinenata. Gershwin je u tom uspjelom djelu napisao ne samo dobru muziku, vrlo karakterističnu za ilustriranje mogućnosti što ih pružaju elementi jazza u rukama darovita kompozitora, već je, po Ewenovim riječima, napisao i dobru američku muziku, u kojoj dolaze do izražaja energija, mladost, optimizam i poseban čar života u Americi. Ta je kompozicija odjek glasova iz suvremenog velegrada. Gershwinov koncert za klavir i orkestar (1925) manje je uspio; autor je svoje sile očito precijenio, jer ono što je napisao nije nalik na klavirski koncert u uobičajenom smislu toga muzičkog oblika, već na još jednu jazz-rapsodiju, u kojoj, doduše, ima briljantnih, jarkih boja i zanimljivih efekata. O dojmovima što ih Amerikanac (u ovom slučaju autor) stječe za boravka u Parizu govori simfonijska pjesma *Amerikanac u Parizu* (1928), koja se i danas često izvodi. Posljednje i u mnogo čemu najznačajnije Gershwinovo djelo jest opera *Porgy and Bess* (1935). U početku primljena s izvjesnim rezervama, ona je kasnije postala jednim od najvećih trijumfa američkog kazališta i znatnim doprinosom u izgrađivanju američke nacionalne opere. *Porgy and Bess* je opera iz života američkih Crnaca. Ona taj život iznosi u nemilosrdnom realizmu njegovih kontrasta, oživljujući tešku socijalnu problematiku eksploatirane rase koja u dodiru sa zapadnom civilizacijom često poprima i preuzima njene najtragičnije mane i poroke. U vrtlogu tih mana, koje kroz okove pijanstva, besposlice, prostitucije i očaja guraju pojedincu oružje u ruku i dovode do ubojstva, ispoljuje se u radnji

i muzici ovog osebujnog djela i tipična obilježja crnačkog duha i mentaliteta, koja osciliraju između smirene, urođene dobroćudnosti i frenetične ekstaze plesa. Gershwin se uspješno trudio da realizmu radnje približi i realizam partiture. On je boravio među Crncima Charlestona u Južnoj Karolini, proučavao ih, bilježio njihove napjeve i vješto iskoristio crnački muzički folklor, unijevši na taj način u svoje djelo elemente koji su znatno pomogli da se na pozornici ostvari jedinstvo prostora i vremena, teksta i muzike. Osim smisla za oblikovanje dramatskih prizora, Gershwin je u svojoj operi potvrdio prvenstveno svoj dar za melodiku, toplu i izražajnu.

Značajan predstavnik američke muzike je Roy Harris (1898), učenik Nadie Boulanger. On je izrazita stvaralačka ličnost koja privlači širinom melodike, ukusnom primjenom starih tonaliteta, moćnim kontrapunktičkim spletovima i ritmikom koja je često asimetrična. Harris temelji svoje melodijske zamisli na materijalu iz američkog folklora, iz keltskih napjeva, iz protestantskih himni. Napisao je devet simfonija (1933—1962), od kojih je najuspjelija treća (1938); u četvrtoj (1939), koja je sva izgrađena iz folklornih motiva, sudjeluje i zbor; peta, napisana u jeku ratnih zbivanja (1942), posvećena je otporu sovjetske armije nacističkoj najezdi. Od ostalih djela spomenimo dva klavirska koncerta, koncert za dva klavira, violinski koncert, *Simfoniju za glasove*, na Whitmanov tekst, orkestralnu suitu *Time*, klavirski kvintet, koncert za klarinet, klavir i gudački kvartet, tri gudačka kvarteta, dvije klavirske sonate, nekoliko baleta, više većih vokalnih kompozicija (kantate). — Bliz je folkloru, iako kroz elemente kasne romantike i impresionizma, Harl McDonald (1899—1955), autor orkestralnih djela (četiri simfonije; u trećoj i četvrtoj sudjeluje zbor; *Tri herojske poeme, Saga of the Mississippi*), a i komornih i zbornih kompozicija. — Randall Thompson (1899), Blochov učenik, piše djela koja, prema kompozitorovim riječima, pripadaju čas području nacionalnog američkog smjera, a čas su pretežno kozmopolitskog karaktera. No u jednom i drugom slučaju njih karakterizira »ekonomija i jednostavnost sredstava i plemenitost izraza« (Ewen). Thompsona ne privlače zakučasti problemi suvremenih eksperimentiranja; on teži k iskrenosti osjećaja u okviru zdravog poštovanja tradicija. Među njegova djela pripadaju tri simfonije (od kojih je druga, 1931, veoma uspjela), više drugih orkestralnih djela (*Pierrot and Cothurnus, Jazz-Poem*, s klavirom), opera *Solomon and Balkis* (1942), komorni radovi (gudački kvartet, suita za obou, klarinet i violu), klavirska sonata; uspjele su njegove opsežne zborne kompozicije, od kojih se *The Peaceable Kingdom* (1936) smatra Thompsonovim remek-djelom. Od drugih navedimo *Alleluia*, satiru *Americana* i *The Testament of Freedom* za muški zbor i orkestar na tekstove Th. Jeffersona.

Od američkih kompozitora rođenih u našem stoljeću jedan od najpoznatijih a svakako i najdarovitijih je Aaron Copland (1900), učenik Nadie Boulanger u Parizu. Njegovo stvaranje, obilno i mnogostrano, prošlo je kroz nekoliko faza. U početku se zanosio jazzom i mogućnostima primjenjivanja njegovih elemenata na području simfonijske i koncertantne muzike (klavirski koncert, 1926, *Muzika za kazalište* za komorni orkestar, 1925). Nešto kasnije Copland prihvaća ekstremna izražajna sredstva suvremene muzičke tehnike; nastaje tada *Plesna simfonija*, za koju mu je poslužio muzički materijal jednoga ranije napisanog ali neizvedenog baleta, *Kratka simfonija* (*Short Symphony*, 1933), orkestralni *Statements* (1935) i Varijacije za klavir. Ali Copland postepeno uviđa da je krug onih za koje piše prilično uzak i da je prava svrha umjetnosti doprijeti po mogućnosti do širih slojeva, zainteresirati ih i oplemeniti. On se počinje služiti znatno jednostavnijim i pristupačnijim sredstvima i piše mnoga djela gledajući u muzici i primijenjenu umjetnost. Pojedini njegovi radovi namijenjeni su tada školskoj omladini (opera *The Second Hurricane*, 1937, *An Autdoor Overture*, 1938), filmu (*Of Mice and Men, The City, The Red Pony*), radio-emisijama. Copland se služi i folklorom, kako

onim iz Sjedinjenih Država, osobito u baletima *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) i vrlo uspjelom *Appalachian Spring* (1945), tako i folklornim materijalom drugih zemalja, o čemu svjedoče orkestralne kompozicije *El Salón México* (1936) i *Kubanski ples* (prvobitno za dva klavira, kasnije orkestriran). Ovaj izvorni umjetnik, u čijim djelima iz posljednjeg stvaralačkog razdoblja strogo

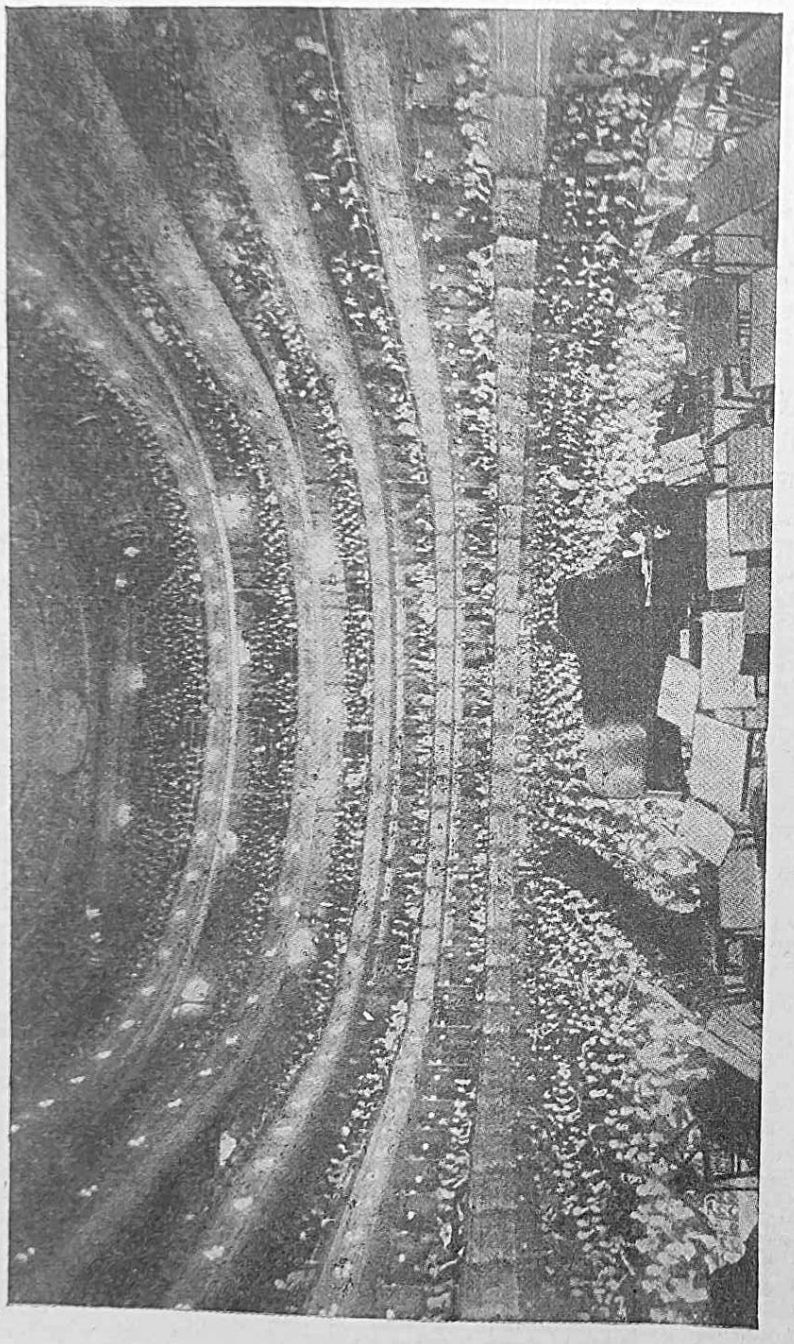
Opera u Chicagu

individualna fizionomija postaje sve naglašenija, napisao je uz spomenuta djela i mnogo drugih: tri simfonije, od kojih je treća (1946) najznačajnija, *Linkolnov portret* za recitatora i orkestar (1942), koncert za klarinet i gudački orkestar (1948, muzika toga djela upotrijebljena je za balet *The Pied Piper*), klavirski koncert, violinsku sonatu, nonet, klavirsku sonatu, više zbornih djela i popjevaka, operu *The Tender Land* (1954). Copland je napisao i uspjele, zanimljive knjige *What to Listen for in Music* (1939) i *Our New Music* (1941).

Coplandov vršnjak George Antheil (1900—1959), Blochov učenik, rano je počeo komponirati i nastupati kao pijanist. Boraveći nekoliko godina u Evropi, pisao je djela u kojima su značajke traženja, eksperimentiranja, prilično jasno

zamjetljive, tako u orkestralnoj kompoziciji *Ballet Mécanique* (1924), napisanoj za deset klavira, brojne udaraljke, strojeve, nakovnje, zvona, automobilske trublje. U operi *Transatlantic* (1930) očit je utjecaj jazza. Kasnije je njegov način izražavanja postao znatno mirniji, sređeniji, iako ne bez tragova neoklasike Stravinskog i Šostakovičeve muzike. Antheil je komponirao šest simfonija (1926—1949), među kojima se četvrta (1944) smatra jednom od najuspjelijih. To značajno djelo izazvale su ratne strahote, ali i čvrsta nada u pobjedu. Od drugih djela navedimo opere *Volpone* (1954), *The Brothers* (1954), *The Wish* (1955), violinski koncert, četiri klavirske sonate, dvije violinske sonate, tri gudačka kvarteta i filmsku muziku. Objavio je autobiografiju *Bad Boy of Music* (1945). — Njemačkog je podrijetla Stefan Wolpe (1902). Predavao je kompoziciju u Jeruzalemu, a od 1938. na različitim muzičkim ustanovama u Sjedinjenim Državama. Njegove često atonalne kompozicije odaju i utjecaje jazza i hebrejskog melosa. Od njegovih djela spomenimo četiri simfonije, klavirski koncert, scenske radove (opere, baleti), kantate. — Marc Blitzstein (1905—1964) učio je kompoziciju kod N. Boulanger i A. Schönberga. Ovaj mnogostrano nadareni umjetnik, čija se djelatnost proteže i na područje libretistike, muzičke nastave, publicistike i reproduktivne muzike (Blitzstein je pijanist), posvetio je svoja stvaralačka nastojanja pretežno muzičkom kazalištu. Komponirao je komičnu operu *Triple Sec* (1928), operni balet *Parabola and Circula* (1929), balet *Cain* (1930), pretežno kratke opere *The Harpies* (1931), *The Cradle Will Rock* (1937, njegovo najpoznatije kazališno djelo), *No for an Answer* (1941), *Regina* (1949, prema drami Lilian Hellman *Male lisice*) i radio-operu *I've got the Tune* (1937). Od ostalih djela navodimo još: klavirski koncert, orkestralne varijacije, gudački kvartet, klavirsku sonatu, *Dječju kantatu* i opsežnu *Airborne Symphony* (1946), u kojoj je autor dao svojevrsnu historiju zrakoplovstva od Ikara do drugoga svjetskog rata. Prema Wörnerovim riječima, »Blitzstein očituje u svojim muzičko-scenskim djelima smisao za karakterizaciju, za komiku i parodiju. Kao libretist izabire aktuelnu tematiku općeg interesa i podaje joj jaku propagandističku obojenost suvremenosti i političke usmjerenosti.«

Orguljaš i nastavnik kompozicije Paul Creston (1906) očituje u svojim radovima svježinu melodijske i ritmičke invencije i virtuozitet orkestracije. Napisao je među ostalim pet simfonija, klavirski koncert, *Trenodiju* za orkestar, partitu za komorni orkestar, gudački kvartet i klavirsku sonatu. — Ross Lee Finney (1906), učenik Nadie Boulanger i A. Berga, cijenjen i kao pedagog, autor je klavirskog i violinskog koncerta, *Predigre za jednu dramu*, komornih djela (sedam gudačkih kvarteta, klavirski kvintet, sonate za violu, za violončelo). — Muzički pisac i kritičar Elliott Carter (1908), također učenik Nadie Boulanger, sklon je polifoničkim konstrukcijama, modalnim harmonijskim koncepcijama, asimetrici ritma. Napisao je opernu jednočinku *Tom and Lily* (1934), nekoliko baleta, oratorij *The Bridge*, simfoniju (1944), *Holiday Overture*, dvostruki koncert za klavir, čembalo i dva komorna orkestra, sonatu za flautu, obou, violončelo i čembalo, klavirsku sonatu, gudački kvartet, duhački kvintet. — Elie Siegmeister (1909) veoma se mnogo bavio folklorom, pa su tragovi njegova velikog iskustva na tom području očiti u mnogim njegovim djelima, u kojima se pojavljuju bilo citati iz narodnog muzičkog stvaralaštva, bilo njegova obilježja. I on je svoje znanje iz kompozicije stekao dugim studijem kod N. Boulanger. Kasnije je u Americi završio studij iz dirigiranja. Izdavao je zbornike narodnih napjeva te je, među ostalim, komponirao orkestralna djela (tri simfonije, koncert za klarinet, *Rapsodija*, uvertira *Walt Whitman, Western Suite, Ozark Set, Wilderness Road*), zborne i komorne radove, scenska djela (operne jednočinke, igrokazi). — Samuel Barber (1910) učio je uz kompoziciju i solo-pjevanje, otkud vjerojatno i potječe njegova sklonost k oblikovanju lirskih raspoloženja i tečnih, neusiljenih melodijskih linija. Barber je dobitnik nekoliko značajnih američkih muzičkih nagrada. Napisao je tri simfonije, serenadu za gudački orkestar, predigru *The School for Scandal*, uspjela *Dva eseja* za orkestar, violinski koncert, veoma značajni klavirski koncert (1962), koncert za violončelo, koncert za klarinet, u Americi i Evropi vrlo popularan *Adagio* za gudački orkestar (to je u stvari obradba jednog stavka iz njegova gudačkog kvarteta), *Capricorn Concerto* za flautu, obou, trublju i gudački orkestar, gudački kvartet, sonatu za klavir, opere *Vanessa* (1958) i *Anthony and Cleopatra* (1965) i balet *Medea* (1946). — Poput Barbera, i William Schuman (1910) ide u red najistaknutijih suvremenih američkih kompozitora. Njegova djela nose većinom kozmopolitska obilježja, ali su u njima vidljive i osobine sjevernoameričkog folklora, pa i jazza, a zamjetljivi su i utjecaji Stravinskog. Najznačajniji radovi ovog umjetnika, koji je sklon oblikovanju napregnute emocionalnosti, pripadaju područjima simfonijske i komorne muzike. Među njima se osobito ističe peta simfonija (za gudački orkestar). Napisao je osam simfonija, klavirski koncert (1942), violinski koncert (1947), *Song of Orpheus* za violončelo i orkestar, *Američku svečanu uvertiru, Prayer in Time of War* (1943), *New England Triptych* (1956), četiri gudačka kvarteta (1936—1950), operu *The Mighty Casey* (1953), više baleta i kantata. — Alan Hovhaness (1911) armenskog je podrijetla. Proučavao je orijentalne tonske sisteme i na njihovim elementima izgradio više svojih djela, koja postižu znatnu intenzivnost učinka upornošću ponavljanja i nepopustljivošću dinamičke napetosti. Neobično plodan, uništio je 1940. mnoga svoja ranija djela, ali je i broj onih koja je napisao poslije prilično velik. Među njima se nalaze tri simfonije, nekoliko koncerata (za klavir, za flautu, za trublju, za rog), dvije *Armenske rapsodije* za orkestar, varijacije s fugom za orkestar, koncert za orkestar, komorna djela (dva gudačka kvarteta i dr.), kantate. — Jedan od najneobičnijih muzičara što ih je Amerika dala našem stoljeću svakako je John Cage (1912), veoma smion eksperimentator, koji je u svojim pokušajima više puta prelazio granicu dopuštenog, poigravajući se živcima strpljivih slušalaca, koje su njegovi ispadi često pretvarali u gledaoce i izazivali njihova burna negodovanja. Cage je (u novije vrijeme u zajednici s inače darovitim pijanistom Davidom Tudorom) pred njima izvodio »muzičke« tačke kojima je mjesto prije u cirkuskoj areni nego u koncertnoj dvorani. Bogato propagirajući aleatorička nastojanja svih tipova, koristeći se pretjerano pauzama, napuštajući uobičajenu notaciju za volju mnogo nejasnije, veoma zamršene i samo njemu pristupačne, Cage je svakako ušao u redove neustrašivih avangardista. On je očito čovjek koji voli senzacije, ali jureći za njima zaboravlja da bi morao biti u prvom redu muzičar. Cage je, kako znamo, uveo tzv. prepariranje klavira da bi postigao što neobičnije, nečuvenije zvukovne efekte. Mnogi su ga u tome slijedili kao i u drugim njegovim nastranostima, ne uviđajući da time napuštaju područje umjetničke ozbiljnosti. A Cage ju je đoista napustio, i to u najvećoj mogućoj mjeri kad je vodeći do apsurda negaciju stvaralačkog principa »komponirao« djelo kojemu je dao naslov *Četiri minute i 33 sekunde*. Toliko, naime, vremena pijanist sjedi uz klavir i — ne svira! Evo nekoliko naslova iz Cageova eksperimentalnog repertoara u kojemu slučajnost, neodređenost i subjektivnost interpreta igraju veoma istaknutu ulogu: klavirske kompozicije *In a Landscape, Music of Changes* (4 sv.), *Seven Haiku, TV Köln* (1958), *Music for Piano* (4 sv.), *Winter Music;* niz djela za preparirani klavir (*Sonatas and Interludies* i dr.); gudački kvartet, sonata za klarinet solo, *Atlas Eclipticalis* (1962) za plesače i orkestar, koncert za klavir i orkestar (1958); kompozicije za neodređeni broj i vrstu izvođača, djela za magnetofonsku vrpcu (*Fontana Mix*) i dr. — Pretežno muzičkom kazalištu posvećen je rad što ga razvija Hugo Weisgall (1912), podrijetlom Čeh (opere *Night*, 1932, *Lillith*, 1934, *The Tenor*, 1952, *The Stronger*, 1952, prema Strindbergu; *Six Characters in Search of an Author*, 1956, prema Pirandellu; *Athalie;* jednočinka *Purgatory;* nekoliko baleta). — Pijanist Norman Dello Joio (1913), potomak talijanske obitelji, Hindemithov učenik, usvojio je smjernice neoklasicizma kao i njegov učitelj, ali se služi i elementima današnje muzičke tehnike. Veoma plodan, pisao je za orkestar (sinfonietta, nekoliko concertina za solističke instrumente i orkestar, koncert za dva klavira i orkestar, 1945, koncert za harfu, 1947, *Ricercari* za klavir i orkestar, 1945, *Varijacije, chaconne i finale*, 1948, *New York Profiles*), za komorne sastave, za klavir (tri sonate), kantate i druga veća zborna djela, opere *The Triumph of St. Joan* (1950), *The Ruby* (1955), *The Trial at Rouen* (1956), *Blood Moon* (1962), balete. — Dirigent Morton Gould (1913), dobar pijanist i vješt instrumentator, piše na pristupačan način, često u stilu simfoniziranog jazza. Komponirao je tri simfonije (1943—1947), tri *Američke sinfoniette* (1933—1937), klavirski koncert (1937), violinski koncert (1938), *Koral i fugu na način jazza* za dva klavira i orkestar, *Spirituals* za orkestar, *Invencije* za četiri klavira i orkestar (1953), tri klavirske sonate, balete *Fall River Legend* (1948) i *Fiesta* (1957). — Kompozitor i muzički pisac Everett Helm (1913) živi ponajviše u Evropi. Više je puta boravio u našoj zemlji te je u inozemnim muzičkim časopisima izvješćivao o značajnim zbivanjima jugoslavenske muzičke kulture. U njegova djela pripadaju simfonija za gudače, dva klavirska koncerta, koncert za pet instrumenata, udaraljke i gudače, koncert za gudače, *Dijalozi* za kontrabas i gudače, gudački kvartet, dvije violinske sonate, dvije sonate za flautu, dvije klavirske sonate, opera *Die Belagerung von Totenburg* (1956), igrokaz *500 Drachentaler* (1957), misterij *Adam i Eva*, vokalna djela. — Alexei Haieff (1914), podrijetlom Rus, odgojen



Unutrašnjost Metropoliten opere u New Yorku

u Mandžuriji, učio je u Parizu kod Nadie Boulanger. Oslobodivši se utjecaja Stravinskog, našao je vlastiti put, obilježen sklonošću za sažetost, nagle promjene ugođaja, duhovite obrate; ponekad očituje i afinitet prema jazzu. Komponirao je, među ostalim, simfoniju (1942), violinski koncert (1948), klavirski koncert (1952), sonatinu za gudački kvartet, serenadu, za obou, klarinet, fagot i klavir (1942), sonatu za klavir, sonatu za dva klavira. — U Sjedinjenim Državama živi Španjolac Carlos Surinach (1915), cijenjen kao dirigent; u njegovim djelima prevladava težnja k stilizaciji elemenata španjolskog muzičkog folklora. Autor je baletâ *Monte Carlo, Acrobats of God, Apasionada, David and Bath-Sheba*, operne jednočinke *El Mozo que casò con mujer brava* (1948), dviju simfonija i drugih orkestralnih djela (*Sinfonietta flamenca*, uvertira *Feria magica*), gudačkog kvarteta, komornih kompozicija za razne sastave (*Ritmo Jondo* za klarinet, trublju, ksilofon i udaraljke, *Tientos* za engleski rog, čembalo i timpane), klavirskih radova (*Flamenquerias* za dva klavira). — Robert Palmer (1915) gradi svoja djela na proizvoljno konstruiranim ljestvicama; muzika mu je često zakopčana, apstraktna, teže pristupačna. Spomenimo simfoniju (1953), dva koncerta za orkestar, koncert za violinu, obou i gudače, *Poemu* za violinu i komorni orkestar, tri gudačka kvarteta, klavirski kvartet, klavirski kvintet, duhački kvintet, klavirski trio, dvije klavirske sonate, sonatu za dva klavira, baletnu muziku, zborne radove. — Vincent Persichetti (1915), ugledan nastavnik, muzički kritičar i pisac, pokazuje u svojim brojnim djelima veliku kontrapunktičku vještinu i obilježja politonalne koncepcije. Komponirao je sedam simfonija (1942—1959), concertino za klavir i orkestar, *Plesnu uvertiru, The Hollow Men* za trublju i gudače, *Fairy Tale* za orkestar, desetak serenada za razne sastave, dva gudačka kvarteta, dva klavirska kvinteta, od kojih je drugi (1955) njegovo najznačajnije komorno djelo, violinsku sonatu, deset klavirskih sonata, sonatu za dva klavira, vokalne kompozicije. — David Diamond (1915), u suštini romantik intenzivnog osjećajnog života, ispoljavao je u ranijim djelima bujnost harmonija i sočnost instrumentalnog kolorita. Kasnije su njegova izražajna sredstva postala jednostavnija, prozračnija, treznija. Osim njegova najpoznatijeg orkestralnog djela *Rounds* za gudače (1944), navedimo šest simfonija (1941—1957), sinfoniettu, dva violinska koncerta, klavirski koncert, suitu *Romeo i Julija*, simfonijski portret *Timon Atenjanin*, prema Shakespeareu, četiri gudačka kvarteta i više drugih komornih djela, klavirske kompozicije, zborove.

Živ interes za avangardna nastojanja pokazuje u svojim radovima Milton Babbitt (1916). U djelu *Kompozicija za četiri instrumenta* već je 1948. primjenjivao postupke srodne serijelnoj tehnici zapadnoevropskih kompozitora. Pisao je komorne radove (dva gudačka kvarteta, *Kompozicija za 12 instrumenata*), vokalna djela (ciklusi solo-pjesama, *Vizija i molitva* za sopran i magnetofonsku vrpcu, 1961). Nadovezuje na Weberna a bavi se i elektronskom muzikom. — Veoma je mnogostran Lou Harrison (1917). On nije samo kompozitor već i dirigent i nastavnik; uz to je i muzički kritičar, a veoma se aktivno bavi gradnjom instrumenata (usavršio je gradnju klavikorda). Pronašao je posebne sisteme za kontrolu intervala i ritma, a pisao je i stihove i kazališne komade. Kompozicije mu osciliraju između izražene atonalnosti i politonalnosti i konzervativnijih crta. Pisao je opere (*Rapunzel*), balete (*Perilous Chapel, Solstice, Almanac of the Seasons*), simfoniju, *Simfoniju u slobodnom stilu* za posebni instrumentalni sastav, više simfonija za udaraljke, koncert za violinu i udaraljke, koncert za flautu, trio za violinu, violu i flautu. — Robert Ward (1917) postigao je znatan uspjeh operom *Lov na vještice* (1961), napisanom prema poznatom kazališnom komadu A. Millera. Komponirao je, nadalje, operu *Pantaloon* (1956), tri simfonije (1941—1950), *Koncertnu muziku* za orkestar, *Jubilarnu uvertiru*, violinsku sonatu, klavirska djela, solo-pjesme i dr. — Veoma je značajna aktivnost što je razvija Leonard Bernstein (1918), učenik W. Pistona i R. Thompsona. Izvrstan pijanist, on je danas u Americi i u Evropi poznat kao jedan od najvećih američkih dirigenata. Njegova su stvaralačka nastojanja dvovrsna. On umije oduševiti mase po kazalištima Broadwaya svojim nepretencioznim ali vješto i invenciozno napisanim muzičkim komedijama (*Wonderful Town*, 1952). S druge strane, Bernstein je dao veći broj djela s mnogo više umjetničke težine i snage. To su prvenstveno njegove tri simfonije. Prva, *Jeremiah Symphony* (1944), iznosi vjekovne težnje jevrejskog naroda u okvirima današnjeg muzičkog govora; druga, *The Age of Anxiety* (1949), napisana za klavir i orkestar prema poemi W. H. Audena, reflektira dramatskim akcentima tjeskobu u ljudima našeg vremena; treća, iz 1963, nosi naziv *Kaddish*. Bernstein je, nadalje, autor operne jed-

nočinke *Trouble in Tahiti* (1952), baleta *Fancy Free* (1944) i *Facsimile* (1946), serenade za violinu, gudače i udaraljke (1954, prema Platonovu Simpoziju), sonate za klarinet i drugih djela. — Pijanist Leon Kirchner (1919), učenik E. Blocha, piše djela u kojima ima elemenata folklora i sklonosti za rapsodičko koncipiranje. Oporost disonance je snažno naglašena. Napisao je, među ostalim, simfoniju (1951), klavirski koncert (1953), tokatu za gudače, duhače i udaraljke, dva gudačka kvarteta, klavirski trio, *Sonatu concertante* za violinu i klavir, klavirsku sonatu, solo-pjesme. — Harold Shapero (1920), učenik Křeneka, Pistona, Hindemitha i Nadie Boulanger, vrlo je vješt tehničar, o čemu svjedoči briljantnost njegovih partitura i lična primjena dodekafoničkih postupaka. Djela su mu: simfonija (1947), koncert za orkestar, uvertira *The Travelers*, Serenada za gudače, gudački kvartet, violinska sonata, sonata za trublju i klavir, tri klavirske sonate (*Amaterske sonate*), kantata *Poems of Halevi*. — Ralph Shapey (1921) pripada među avangardne američke muzičare, ali se ne povezuje ni uz kakav smjer, već sasvim individualno otkriva nove putove (simfonija, 1952, simfonijska pjesma *Challenge*, koncert za klarinet i mali sastav, 1958, pet gudačkih kvarteta, klavirski trio, klavirski kvintet, sonata za obou i klavir, *Evokation* za violinu, klavir i udaraljke, razne klavirske kompozicije, *Enactments* za tri klavira, solo-pjesme). — William Bergsma (1921) piše za kazalište (opera *The Wife of Martin Guerre*, 1956, baleti *Paul Bunyan*, 1939, i *Señor Commandante*, 1942), orkestralne kompozicije (simfonija, 1950, simfonija za komorni orkestar, 1943), komorne radove (dva gudačka kvarteta) i dr. — Lukas Foss (1922; pravim imenom Fuchs), rođen u Njemačkoj, izvrstan pijanist, došao je u Sjedinjene Države 1937, gdje je bio i Hindemithov učenik. Zna pisati briljantne kompozicije, u kojima prevladava čas nevezana igra tonova, čas strogost polifone misli, čas gustoća i zamršenost harmonijskih sklopova koja ipak ne razbija granice tonalnih okvira. Rana umjetnička zrelost omogućila mu je izgrađivanje djela u kojima privlači neposrednost izražavanja i humanost koncepcije. Već 1944. izvodi se njegova velika kantata *Prerija* za soliste, zbor i orkestar, u kojoj je stvorio raspoloženje tipično američkih obilježja. Nešto kasnije nastaju njegove obje biblijske kantate, *The Song of Anguish* (1945) i *Pjesma nad pjesmama* (1947). On je i autor scenskih djela (opere *The Jumping Frog of Calaveras County*, 1950, prema M. Twainu; *Griffelkin*, 1955, komorna opera *Introductions and Goodbyes*, balet *Gift of the Magi*, 1945), simfonije (1945), dvaju klavirskih koncerata (1944. i 1951), koncerta za obou (1950), *Ode* za orkestar, *Recordare* za orkestar, gudačkog kvarteta, *Echoi* za klarinet, violončelo, klavir i udaraljke (1963), klavirskih djela i drugih radova. — Neoklasičar razvijenog smisla za formalnu ravnotežu je Peter Mennin (1923), podrijetlom Talijan, autor, među ostalim, sedam simfonija (1942—1955), violinskog i klavirskog koncerta, klavirske sonate, kantate *The Christmas Story*. — Jedan je od darovitijih suvremenih američkih kompozitora Benjamin Lees (1924), u čija djela pripadaju dvije simfonije (II—1958), koncert za orkestar (1959), violinski koncert (1958), *Interlude* za gudače, dva gudačka kvarteta, sonata za dva klavira, niz klavirskih kompozicija, vrlo uspjeli *Vision of Poets* za soliste, zbor i orkestar (1962). — Gunther Schuller, sjajan hornist (1925), uspješno traga za novim zvukovnim efektima osebujno kombinirajući instrumente u sastave neuobičajena izgleda. Napisao je simfoniju za limene duhače i udaraljke (1950), koncert za rog i orkestar (1945), klavirski koncert (1962), *Movements* za flautu i gudače, *Contrasts* za instrumentalne soliste i orkestar (1961), *Dramatsku uvertiru*, *Contours* za komorni orkestar, *Spectra* za orkestar, gudački kvartet, dvostruki kvintet za drvene i limene duhačke instrumente (1962), *Conversations* za jazz-kvartet i gudački kvartet (1963), sonatu za violončelo, sonatu za obou i dr. — Operom *Susannah* (1955) postigao je Carlisle Floyd (1926) znatan uspjeh. Muzičkom kazalištu dao je i druga djela (jednočinku *Slow Dusk*, 1949, muzičku dramu *Fugitives*, 1951, operu *The Passion of Jonathan Wade*, 1963), balet *Lost Eden* za dva klavira, 1952), uz instrumentalne i vokalne kompozicije. — Izrazit avangardni muzičar s jakim sklonostima za iskorištavanje aleatoričkih mogućnosti je Earle Brown (1926; *Available Forms* I—II, *Pentathis* za devet solističkih instrumenata, *Perspectives* za klavir, *Corrobborree* za tri klavira, 1964).

Od kompozitora mlađe generacije i ostalih, od kojih mnogi odrešito zastupaju načela zapadnoevropske avangarde, neka budu spomenuti: dodekafoničar William Sydeman (1928; *Concerto da camera*, muzika za flautu, violu, gitaru i udaraljke), Yehudi Wyner (1929), Robert Ashley (1930), Loren Rush (1935; *Mandola Music*, improvizacija za tri ili više izvođača, gudački kvartet, *Kompozicija* za dva klavira, zvona, gong i cimbale), daroviti Charles Wuorinen (1938; tri simfonije, koncert za kontrabas solo, komorna djela, elektronska muzika), Harvey Sollberger (1939), Don Banks, Jack Beeson (komorna opera *Hello Out There*), Robert Erickson (komorni koncert za orkestar, klavirski koncert, orkestralne varijacije), Morton Feldman, s jako izraženim afinitetom prema aleatorici i improviziranju (*Atlantis* za komorni orkestar, *Durations* I—V za razne komorne sastave, *Extensions* I—V, također za raznolike sastave, kao i *Intermission* I—VI i *Intersection* I—III, klavirska djela, *Strukture* za gudački kvartet), Karl Kohn, John M. Perkins, Richard Swift, Charles Whittenberg (*Doomsday Cantata*, *Strukture* za dva klavira, elektronska muzika).

Brazil

Razvoj muzike u Brazilu nije bez sličnosti s razvojem muzike u Sjedinjenim Državama. Muzika u Brazilu također je izrasla iz doprinosa triju različitih izvora: iz muzike kolonizatora (u ovom slučaju Portugalaca), domorodaca (brazilskih Indijanaca) i Crnaca koji su kao robovi u velikom broju dopremani u Brazil. Domorodački dio razmjerno je najslabiji, što je i razumljivo s obzirom na njihovo uzmicanje pred bijelcima i povlačenje u unutrašnjost zemlje. Današnji je brazilski folklor u stvari proizvod međusobnog prožimanja portugalskog i crnačkog folklora. Poput muzike u Sjedinjenim Državama, i brazilska se muzika razvijala u znaku eklektizma i epigonstva oponašajući u XIX st. uglavnom talijansko kazalište, a kasnije i njemačke romantičare. Tek potkraj stoljeća udaraju se temelji nacionalnom pravcu u Brazilu. Kompozitori grade na folkloru, iskorištavajući svježe ritmove sambe i maxixe i oponašajući osebujne zvukove narodnih instrumenata.

Jedan od prvih brazilskih kompozitora bio je redovnik José Mauricio Nunes García (1767—1830), autor mnogih crkvenih kompozicija u duhu napuljske škole i, osobito, Pergolesija. Njegov učenik Francisco Manoel da Silva (1795—1865) pisao je djela prigodnog karaktera, često za crkvenu upotrebu. On je autor brazilske narodne himne, ali je značajniji kao organizator muzičkog života. Utemeljenje konzervatorija u Rio de Janeiru njegovo je djelo. Jedan od njegovih učenika, Antonio Carlos Gomes (1836—1896), prvi je kompozitor s američkog kontinenta kojemu je pošlo za rukom privući pažnju muzičke javnosti u Evropi. Praizvedba njegove najuspjelije opere *Il Guarany* u Milanu (1870) ostala je u analima milanske Scale zabilježena kao jedna od najsjajnijih i najsenzacionalnijih premijera u tom čuvenom kazalištu. Libreto toga djela, a i nekih drugih Gomesovih djela, obrađuje tematiku iz života brazilskih domorodaca, ali muzički se ne oslanja na folklor (osim mjestimičnog citiranja domorodačkih napjeva iz područja Amazone). I ostala su Gomesova operna djela izvedena u Italiji, tako *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Condor* (1891). U Rio de Janeiru izvedena je *Robinja* (1888).

Leopoldo Miguez (1850—1902) i Henrique Oswald (1852—1931) utemeljitelji su brazilske komorne i simfonijske muzike. Njihovo je tehničko znanje na visini, ali obojica su udaljena od nacionalnog stvaralačkog smjera. Miguez je komponirao opere (vagnerijanska *Saldunes*, *Pelo Amor*), simfoniju, simfonijske pjesme, uvertire, uspjelu violinsku sonatu i klavirska djela. Oswald je ostavio simfoniju, simfonijsku pjesmu *La Morta*, klavirski i violinski koncert, kvintet, klavirske kompozicije, opere i crkvena djela.

Obilježja nacionalnog muzičkog stila zamjećuju se u djelima što su ih dali Alexandre Levy (1864—1892), vrstan pijanist i autor *Brazilske rapsodije* za klavir i orkestar, Alberto Nepomuceno (1864—1920), među čija veoma vrijedna djela pripadaju orkestralne kompozicije (*Brazilska suita*, uvertira *Garatuja*), klavirski radovi, popijevke i opere, i Brasilio Itiberé (1846—1913; orkestralna fantazija *Sertaneja* napisana prema narodnim napjevima). U nacionalnom muzičkom stilu stvarao je djelomično i Francisco Braga (1868—1945), autor simfonijskih, komornih i dramskih kompozicija.

No mnogo dalje od tih muzičara dopro je Heitor Villa-Lobos (1887—1959), najveći kompozitor Brazila, a po mišljenju mnogih i cijele Južne Amerike. Taj umjetnik svakako ide u red najplodnijih suvremenih kompozitora: iz njegova pera izašlo je oko 1500 manjih i većih kompozicija! Usporedo s njegovom nevjerojatnom plodnošću ide i raznovrsnost njegovih djela. Prema Ewenovim riječima,»teško je bilo gdje naći kompozitora koji je pisao u toliko različitim raspoloženjima i oblicima i za tako različite instrumentalne sastave. On je bio romantik, impresionist i odrešito suvremen. U različitim djelima bio je satiričan i duhovit, ali i uzbudljiv i patetičan, grandiozan i rječit, a i povučen. Ponekad ga je vodio intelekt; drugdje je pisao popularno. Znao je biti sasvim izvoran, ali se služio i parodiranjem i citatima.« No pored sve te bogate raznovrsnosti, Villa-Lobos je prije svega Brazilac. U njegovim djelima živi prvenstveno narod Brazila u svojim osebujnim muzičkim tvorevinama, kroz ritmove i zvukove instrumenata koji samo njemu pripadaju. U kompoziciji uglavnom samouk, vođen u stvaranju snažnim impulsom i instinktom, Villa-Lobos je još prije prvoga svjetskog rata (1912) poduzeo dalekosežnu ekspediciju kroz svoju domovinu i prikupljao narodne napjeve, slušao svirku narodnih instrumenata i udubljivao se u specifičnosti brazilskog folklora. Poslije rata, od 1922. do 1926, boravio je u Parizu, gdje je upoznao težnje tadašnje evropske muzike i znatno proširio svoj vidokrug. Zauzevši nakon povratka u Brazil istaknuti položaj rukovodioca muzičke nastave, izvršio je na tom području veliku i korisnu reformu. Tada započinje i njegova dirigentska djelatnost, u koju je uložio znatna i plodna nastojanja oko propagiranja brazilske muzike. Kako smo maloprije naveli, stvaranje toga umjetnika gotovo je nepregledno. Zaustavit ćemo se stoga za čas kod njegovih najizrazitijih radova. U takve pripadaju, prije svega, njegovih četrnaest *Chôros* koji je u nejednakim vremenskim razmacima pisao od 1920. *Chôros* (zapravo pluralni oblik od Chôro) predstavlja u sklopu muzičkih forma novost koju je uveo sam Villa-Lobos. Evo njegovih riječi: »Chôros je nov oblik u kompoziciji, u kojemu se daje sinteza različitih tipova brazilske muzike (domorodačke indijanske i narodne)...« Prvobitno chôros označuje u Brazilu mali instrumentalni sastav koji izvodi narodnu muziku, a zatim i samu tu muziku. Proširujući i obogaćujući taj naziv, Villa-Lobos se široko služi stilizacijom i modifikacijom tematskog materijala kojemu podaje individualan pečat. U nizu chôrosa susrećemo vrlo različite instrumentalne (i vokalne) kombinacije; prvi je pisan za brazilsku gitaru, drugi za flautu i klarinet, treći za muški zbor i sedam duhačkih instrumenata, četvrti za tri roga i pozaunu, peti, poznat pod nazivom *Alma Brasileira* (Brazilska duša) i veoma uspio, napisan je za klavir solo, šesti za klarinet, trublju, bombardinu i gitaru, sedmi za flautu, obou, klarinet, saksofon, fagot, violinu i violončelo. Od osmog dalje Villa-Lobos se služi velikim orkestrom, kojemu dodaje ponegdje zbor (X), ponegdje klavir solistički tretiran (XI). Osim petog, najuspjelijima se smatraju još šesti, osmi i osobito deseti, u kojemu osebujno oživljuje brazilski pejzaž, ples i pjesma. Villa-Lobos je, nadalje, napisao dvanaest simfo-

nija, od kojih neke nose posebne podnaslove (drugu simfoniju nazvao je *Uzdizanje*, u trećoj je tonski uobličio svoja razmišljanja o stalnosti rata i ratnih strahota kroz povijest čovječanstva, četvrta je posvećena pobjedi a peta miru; te su simfonije povezane uz zbivanja iz prvog svjetskog rata, a napisane su od 1916. do 1921; ostale simfonije, VI—XII, nastale su 1944—1958). Za orkestar je napisao priličan broj simfonijskih pjesama, među njima *Ibericarabe*, *Miremis*, *Uirapurú*, *Amazonas*, *Rude poêma* (1932, također i za klavir), *Madona* (1945), *Mandú-carará* (realizirano i kao balet) za dva klavira, udaraljke, zbor i dječje glasove (1946), *Odiseja jedne rase* (1954). U osam suita za različite instrumentalne sastave, koje je napisao od 1930. do 1945. pod zajedničkim naslovom *Bachianas Brasileiras*, pokušao je Villa-Lobos dati neobičnu, ponešto nastranu fuziju elemenata Bachova muzičkog jezika i brazilskog folklora. Baroknih obilježja ima i u umjetnikovoj tokati i fugi za orkestar. Od ostalih Villa-Lobosovih kompozicija spomenimo klavirski koncert (1946), dva koncerta za violončelo (1915. i 1955), koncert za gitaru, koncert za harfu, *Dansas Africanas* za orkestar, *Momo precoce* za klavir i orkestar, petnaest gudačkih kvarteta (1915—1958), mnogo drugih komornih kompozicija, među njima tri klavirska trija, duhački trio, duhački kvintet, klavirski kvintet, nonet za flautu, obou, klarinet, saksofon, fagot, celestu, harfu, udaraljke i mješoviti zbor, violinske sonate-fantazije, sonate za violončelo, nadalje, više klavirskih kompozicija i vokalnih djela (oratoriji *Vidapuru i Sebastião*), a i zbornih radova i popjevaka (originalne *Serestas*, 1925, tj. napjevi skitnica, prosjaka i kočijaša). Villa-Lobos je napisao i nekoliko opera (*Izath*, 1914, izv. 1940, *Jesús*, 1918, *Zoé*, 1919, *Malazarte*, 1921, i *Magdalena*, 1948).

Luciano Gallet (1893—1931) među ostalim radovima ostavio je i veliku i značajnu zbirku narodnih napjeva s harmonizacijama. — Oscar Lorenzo Fernandez (1897—1948) bio je vjeran pristaša nacionalnog smjera, potvrdivši to u djelima kao što su *Brazilski trio*, *Simfonijska suita*, orkestralna *Reisado do Pastoreio* i suita za duhačke instrumente; ostavio je i više klavirskih djela (*Tri etide u obliku sonatine*) i popjevaka, a i operu *Malazarte*. — Izraziti je muzički nacionalist i Francisco Mignone (1897), koji u nekim svojim djelima dodiruje i socijalnu problematiku, tako u operi *Contratador dos diamantes* (1924), gdje prikazuje iskorištavanje u brazilskim dijamantnim rudnicima. Jedan odlomak iz toga djela, »afrobrazilski« ples *Congada*, ide u red najpopularnijih kompozicija tog uglednog umjetnika, koji je napisao balet *Macaratú de Chico-Rei* (1934), više orkestralnih radova (*Caramurú*, Simfonija rada, simfonijska pjesma *Momus*, klavirski koncert, koncert za fagot, četiri *Fantasias Brazileiras* za klavir i orkestar, *Quadros Amazonicos* i dr.), komorna djela (gudački kvartet, violinska sonata), klavirske i vokalne kompozicije.

Među ostale kompozitore Brazila pripadaju Fructuoso Vianna (1896), čije su kompozicije građene na elementima brazilskog folklora (brojna klavirska djela, djela za violinu, zborovi, solo-pjesme), Radamés Gnatalli (1906), u čijim radovima također prevladavaju folklorna obilježja (*Sinfonia Miniatura*, *Romantički koncert* za klavir i orkestar, violinski koncert, koncert za violončelo, *Concerto Carioca* za gitaru, klavir i orkestar, tri concertina za gitaru i orkestar, dva koncerta za orkestar, *Brasilianas* za razne sastave, tri gudačka kvarteta, *Serestas* za gitaru, flautu i gudački kvartet, klavirske kompozicije, solo-pjesme, obradbe narodnih napjeva), Camargo Guarnieri (1907), učenik Ch. Koechlina, izrazit predstavnik nacionalnog muzičkog smjera (tri simfonije, dva klavirska koncerta, violinski koncert, koncert za violončelo, *Koncertna uvertira*, četiri gudačka kvarteta, dvije violinske sonate, više klavirskih djela, opera *Pedro Malazarte*, 1932, vokalne kompozicije), Luiz Cosme (1908). Među mlađima najistaknutiji je Claudio Santoro (1919). U kompozicijama iz prvog stvaralačkog razdoblja usvajao je načela dodekafoničke tehnike; 1947. prišao je nacionalnom smjeru, ali se u najnovijem odsjeku služi i elementima serijelnosti. Bogat spisak njegovih djela sadržava sedam

simfonija (1940—1960), simfonijsku pjesmu *Pjesma ljubavi i mira* (1950), tri klavirska koncerta, dva violinska koncerta, orkestralni divertimento, varijacije za orkestar, četiri gudačka kvarteta, gudački trio, pet violinskih sonata, četiri klavirske sonate, tri sonate za violončelo i klavir, balet *Icamiabas* (1959), marionetsku operu *Zée Brasil*, oratorij *Berlin 13. augusta* (1963).

Argentina

Argentina je tek 1813. stekla političku nezavisnost. Ali i dotad je u njoj bilo nastojanja oko organiziranja muzičkog života i muzičke nastave, u čemu su se isticali isusovački redovnici. Utvrđeno je da je i poznati talijanski čembalist, orguljaš i kompozitor Domenico Zipoli boravio u Argentini od 1717. do smrti (1725). U toku XIX st. muzička kultura zemlje postaje sve raznovrsnija i bogatija. God. 1826. izvodi se u Argentini prva opera (Rossinijev *Seviljski brijač*). Javljaju se i prvi domaći kompozitori J. C. Lafinur i Amancio Alcorta (1805—1863). Značajniji od njih bio je Juan Pedro Esnola (1808—1878), u čijim se djelima već mjestimično zapaža utjecaj narodne muzike.

U drugoj polovini stoljeća sve su brojniji i znatniji novi talenti. Francisco Hargreaves (1849—1900) pisao je klavirska djela prema narodnim napjevima i plesovima. On je autor i prve argentinske opere (*Bijela mačka*, 1877). Mnogo svjesnije pristupio je ostvarivanju nacionalnih muzičkih smjernica Arturo Berutti (1862—1938), autor *Argentinske simfonije* i opere *Pampa* (1897), u kojoj se likovi iz naroda prvi put javljaju u argentinskom muzičko-scenskom djelu. Još znatnije rezultate postigao je Alberto Williams (1862—1952), učenik Césara Francka. Razvivši veoma razgranatu djelatnost kao plodan kompozitor (oko 140 opusa), pijanist, dirigent, nastavnik, teoretičar i organizator, znatno je pridonio općem podizanju muzičke kulture u svojoj domovini. U svojim djelima Williams uspješno združuje značajke kasne romantike i impresionizma s elementima narodne argentinske muzike. Osim opere dotakao je sva muzička područja i među ostalim napisao devet simfonija, od kojih su vrlo značajne druga (*La bruja de las montañas*, 1910) i sedma (1937), zatim nekoliko uvertira i suita, više komornih djela (tri violinske sonate, sonata za violončelo, klavirski trio), oko 150 klavirskih kompozicija, među kojima se *Napuštena farma* (1890) smatra prvim doista vrijednim djelom nacionalnog pravca, uzorom koji je vodio mnoge argentinske kompozitore. Williams je objavio i ukusno harmonizirao zbirke narodnih napjeva, uspjele popijevke (na vlastite tekstove) i nekoliko priručnika (iz harmonije, kontrapunkta i dr.).

Uz Williamsa najznatniji su kompozitori među njegovim užim suvremenicima Julián Aguirre (1868—1924), autor dobrih minijatura za klavir i popjevaka, i Cayetano Troiani (1873—1942). — Važno mjesto zauzima Constantino Gaito (1880—1945), najznatniji argentinski operni kompozitor, u čijim su djelima uz nacionalne utjecaje zamjetljivi i talijanski. Njegove su najbolje opere *Ollantay* (1926) i *Krv gitarâ* (1932). Pisao je i balete (*Cvijet Irupé* i *Grad na zlatnim vratima*) i oratorije (*San Francisco Solano*). — Zanimljiv je i Pascual de Rogatis (1881) u operi *Huémac* (1916), u kojoj je upotrijebio stare domorodačke napjeve, i u gudačkom sekstetu *Evocaciones indígenas*. — Oscar Blamey Lafone (1880—1946) ostavio je više vrijednih simfonijskih pjesama. — Dobra simfonijska djela piše Gilardo Gilardi (1889); osobito je uspio njegov orkestralni scherzo *Gaucho s novim čizmama*. Komponirao je i opere *Ilse* (1923) i *La Legenda de Urutaú* (1934). — Među kompozitorima rođenim osamdesetih godina najistaknutiji je Carlos López-Buchardo (1881—1948), Rousselov učenik, koji u svojim radovima ujedinjuje impresionističke i folklorne elemente. Ostavio je nekoliko orkestralnih kompozicija (*Argentinski prizori*, 1922), operu *El Sueño de Alma* (1914), zarzuelu *Madame Lynch* (1932), sugestivnu scensku muziku za Shakespeareova *Romea i Juliju*, ali je najpoznatiji po svojim popijevkama, koje privlače jednostavnošću i gracijom. — Humperdinckov učenik, rano preminuli Ernesto Drangosch (1882—1925), dobar pijanist, ostavio je nekoliko značajnih djela, među njima *Kreolsku uvertiru* i klavirski koncert. — Felipe Boero (1884) postigao je svoj najveći uspjeh narodnom operom *El Matrero* (1929), a Floro Ugarte (1884) simfonijskim suitama *Iz moje domovine* (1927). On je i autor simfonije, simfonijske pjesme *La rebelión del agua*, operne priče *Saika* (1920).

José María Castro (1892), član veoma muzikalne obitelji, dobar dirigent, violončelist i komorni muzičar, ne pripada nacionalnom pravcu. On je pretežno neoklasik; djela mu obuhvaćaju concerto grosso (1933), *Predigru komičnoj operi*, tri klavirske sonate, sonatu za dva violončela i balet *Georgia* (1939). Njegov brat Juan José Castro (1895), d'Indyjev đak, izvrstan je dirigent, kako operni tako i simfonijski. U svojim djelima često slijedi smjernice nacionalnog pravca, a ponekad stvara u okviru kozmopolitskih evropskih strujanja. Od njegovih kompozicija navedimo simfonijske pjesme *A una madre*, *Sinfonía La Chellah*, *El Ilando de las sierras*, *Corales criollos* (1954), nadalje, *Sinfonía argentina* (1936), *Sinfonía de los campos* (1939), *Kratku suitu* za komorni orkestar, klavirski koncert, gudački kvartet, klavirski trio, sonate, oratorij *Sinfonía biblica* za zbor i orkestar (1932), kantatu *Martín Fierro* za bariton, zbor i orkestar (1948) i opere *La Zapatera prodigiosa* (1943), *Proserpina i stranac* (1952, nagrađena prvom nagradom na natječaju koji je u Italiji bio raspisan u povodu 50-godišnjice Verdijeve smrti) i *Bodas de sangre* (1956). Castro je i autor baleta (*Mekhano*, 1937, *Offenbachiana*). — Luis Gianneo (1897) piše uspjele orkestralne kompozicije (sinfonietta, simfonijska pjesma *Turay-Turay*) i koncertantnu muziku (violinski koncert *Aymará*). — Mnogo radikalniji od tih muzičara jest Juan Carlos Paz (1897), koji je od neoklasicizma (dvije klavirske sonate) prešao u atonalnost i politonalnost (*Politonalne varijacije*, sonatina za klarinet i klavir, sonatina za flautu i klarinet, sonatina za obou i fagot, oktet za duhače), a zatim je (od 1934) postao ustrajan sljedbenik Schönbergove dodekafonije (drugi koncert za klavir i duhače, dva gudačka kvarteta, treća klavirska sonata). U djelima iza 1950. prelazi na jednostavniji način izražavanja. — Malipierov učenik Honorio Siccardi (1897) također je dalek od nacionalnog pravca. Među ostalim, napisao je nekoliko simfonijskih pjesama, kantatu *Prometheus* i više popjevaka i komornih djela.

Julio Perceval (1903) uspio je svojom velikom kantatom posvećenom 400-godišnjici opstanka grada Buenos Airesa i blistavim klavirskim koncertom. — Za svoga kratkog života Arnaldo d' Espósito (1907—1945) dao je svjedočanstvo snažnog talenta u operi *Lin-Calel* (1941), u baletima i u klavirskom koncertu. — Blizu je ekspresionizmu Roberto García Morillo (1911), dobar muzički kritičar i esejist; napisao je za orkestar tri simfonije, *Poemu*, suitu *Las pinturas negras de Goya*, simfonijske impresije prema crtežima P. Kleea, klavirski koncert, gudački kvartet, tri klavirske sonate, kantatu *Saul* i balet *Harrild* (1941). — Carlos Guastavino (1914) majstor je klavirske minijature i solo-pjesme. Slijedi nacionalni pravac i kloni se eksperimentiranja. Od većih djela spomenimo klavirsku i violinsku sonatu, baletnu i koncertantnu muziku. — Najznačajniji kompozitor današnje Argentine, a prema mnogim mišljenjima i čitave Latinske Amerike, jest Alberto Ginastera (1916). U početku je vrlo uspješno povezivao značajke argentinskog muzičkog folklora s tekovinama suvremene muzičke tehnike. Kasnije se priključio dodekafoničarima. Kazalištu je dao serijelnu operu *Don Rodrigo* (1964) i balete *Panambí* (1940) i *Estancia* (1941). Za orkestar je napisao vrijednu *Sinfonía Portena* (1942), *Concerto argentino* za klavir i orkestar (1941), uvertiru za *Fausta* (1944), *Koncertantne varijacije* (1953); komponirao je, nadalje, dva gudačka kvarteta, *Impresiones de la Puna* za flautu i gudački kvartet, niz kompozicija pod naslovom *Pampeana* (br. 1 za violinu i klavir, br. 2 za violončelo i klavir, br. 3 za orkestar, tzv. *Pastoralna simfonija*), više klavirskih djela (sonata, *Argentinski plesovi*, *Dvanaest američkih preludija*, *Kreolska plesna suita*), zborna djela (*Cantata para la América Mágica*, 1960), solo-pjesme.

Mlađi argentinski kompozitori većinom napuštaju nacionalni smjer i uključuju se u kozmopolitska, avangardna strujanja. Među njima je jedan od najpoznatijih Mauricio Kagel (1931), koji od 1957. živi u Kölnu te očituje poseban afinitet za aleatoriku i elektronsku muziku. Karakteristična je u tom pogledu njegova kompozicija *Sonant* za gitaru, harfu, kontrabas i udaraljke. Kao godinu postanka autor je zabilježio »1960—1961...« pri čemu tačkice označuju da se nastajanje produljuje unedogled, jer aleatorički postupci otvaraju mogućnost za uvijek nove praizvedbe. U ostala djela ovog umjetnika pripadaju *Antithèse 1962* za glumca, elektronske i druge zvukove, *Hétérophonie* za 42 solistička instrumenta (1962), *Transición* I—II za klavir, udaraljke i dvije magnetofonske vrpce, *Mimetics* za klavir i celestu, gudački sekstet, *Metapièce* za klavir (1961), komorna jednočinka *Sur scène* (1962), *Anagrama* za četiri pjevača solista, govorni zbor i komorni ansambl. Od drugih suvremenih argentinskih kompozitora neka budu spomenuti Antonio Tauriello, Enrique Gerardi, Jorge Arandia Navarro, Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Armando Krieger.

Meksiko i ostale američke zemlje

Već nakon tri godine pošto je Cortez zauzeo Meksiko (1521), neki je franjevački misionar osnovao u njemu skromnu muzičku školu. Usporedo s crkvenom muzikom rano se gajila i svjetovna. U gradu Meksiku otvorena je 1539. štamparija u kojoj je 1556. tiskan misni ordinarij; to je prva knjiga s notama objavljena u Americi. Do XIX st. spominju se u **Meksiku** kompozitori Antonio de Salazar, zborovođa meksičke katedrale gotovo trideset godina, njegov nasljednik Manuel de Sumaya, autor prve opere komponirane u Meksiku (*Partenope*, 1711), José de Torres i drugi. U XIX st. muzika u Meksiku stoji pod jakim utjecajem talijanske opere i sladunjavih salonskih romanca. No dok se takva obilježja zamjećuju u djelima što su ih ostavili Aniceto Ortega, Cenobio Paniagua i više drugih muzičara, Gustavo E. Campa (1863—1934) oslobodio se talijanskih utjecaja i približio francuskoj muzici, a Ricardo Castro (1864—1907), izvrstan pijanist, stvarao je u stilu njemačke kasne romantike. On je autor opera *Atzimba* i *La Leyenda de Rudel;* pokazao je više tehničkog znanja nego ijedan meksički kompozitor prije njega.

Tek u početku našega stoljeća razvija se u Meksiku nacionalni muzički pravac, koji se postepeno učvršćuje u djelima (iako ne u svima) Dukasova učenika Manuela Ponce (1886—1948). Njegove značajne *Canciones mexicanas* za klavir potječu iz 1905. Klaviru je posvetio i više drugih kompozicija (koncert), od kojih su popularni postali *Meksički plesovi.* U njegova značajnija djela pripadaju, nadalje, simfonijski triptih *Chapultepec* (1929), koncert za gitaru i orkestar, više popjevaka i obradbi meksičkih narodnih napjeva i komorna djela. Ponce je razvio široku djelatnost kao nastavnik, publicist, dirigent i pijanist. Uži su Ponceovi suvremenici José Rolón (1883—1945; simfonijska pjesma *Cuauhtémoc,* simfonijska suita *Zapotlán,* klavirski koncert) i Candelario Huízar (1883), izraziti muzički nacionalist (četiri simfonije, simfonijske pjesme *Imágenes, Pueblerinas* i *Surco,* komorna djela, zborovi, solo-pjesme). Posebno mjesto zauzima Julián Carrillo (1875—1965), umjetnik indijanskog podrijetla. Nakon studija na konzervatoriju u Leipzigu započeo je eksperimentirati (prije A. Hábe) s intervalima užim od polustepena i izgradio teoriju kojoj je dao naziv »Sonido 13«. S tim u vezi pronašao je i posebnu brojčanu notaciju za četvrtine, osmine i šesnaestine stepena. Konstruirao je i instrumente za izvođenje muzike izgrađene na takvim intervalima (tako je npr. dao načiniti harfu-citru sa 97 žica u oktavi!). Komponirao je opere *Ossian* (1903), *Matilda* (1909) i *Zultil* (1922), tri simfonije (1901—48), zatim tri simfonije za uže intervale od polustepena, trostruki koncert za violinu, flautu, violončelo i orkestar

(1918), gudački sekstet, klavirski kvintet, četiri »atonalna« kvarteta (1928—1948), sonatu u četvrtstepenima za gitaru (1925), sonate za gudačke instrumente uz klavir i dr.

Na vratima dvadesetog stoljeća rođena su u Meksiku dva kompozitora čija djela predstavljaju najviše domete muzičke kulture u toj zemlji. To su Chávez i Revueltas.

Carlos Chávez (1899), neobično bogata umjetnička ličnost, postao je vrlo dobar pijanist i dirigent. Mnogo je putovao te je u neposrednom dodiru s narodnom umjetnošću Meksika, osobito s muzikom meksičkih Indijanaca (Chávezova je majka također Indijanka), asimilirao obilježja njihova stvaralaštva i dao im lični karakter. Chávez je već godinama središnja muzička ličnost Meksika. Kao direktor Instituta za umjetnost, kojim je upravljao do 1953, rukovodio je cjelokupnim umjetničkim životom grada (a u mnogo čemu i zemlje); kao glavni dirigent simfonijskog orkestra što ga je osnovao 1928. mnogo je učinio za propagandu suvremene muzike, i domaće i strane. Chávezova djela, u kojima osebujno živi meksički folklor — prodhovljen i pretopljen u okviru suvremenih muzičkih tekovina, ali neprekidno zadržavajući svoja temeljna obilježja: iskonsku ritmičku silu, arhaičnost melodijske linije i naglost kontrasta — obuhvaćaju balete *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1926), *HP* (1932), *Hija de Colquide, Antígona* (1940), više orkestralnih kompozicija, među kojima šest simfonija (1919—1964), *Cantos de Méjico* (1933) za posebni meksikanski orkestar, *Republikanska uvertira* (1935), klavirski koncert (1942), violinski koncert (1952), koncert za četiri roga (1937), tokata za udaraljke (1947), zatim tri gudačka kvarteta (1921—1944), *Energia* za devet instrumenata, klavirske kompozicije, više zbornih djela (*Sinfonia proletaria,* 1934, *La Paloma Azul, El Sol*).

Silvestre Revueltas (1899—1940) dao je usprkos ranoj smrti niz snažnih djela. Bio je violinist i dirigent Chávezova orkestra. U svojim kompozicijama ne citira domorodačke napjeve niti teži k arhaičnosti koncepcije. On daje ugođaje današnjeg Meksika, iz slikovitosti i bogatog šarenila njegova svakidašnjeg života, pri čemu je, razumljivo, i prizvuk narodnoga stvaranja zamjetljiv u mnogim njegovim radovima. Revueltas je za orkestar napisao *Colorines* (1933), *Planos* (1934), *Caminos* (1936), *Janitzio* (1936), *Sensemayá* (1938), *Cuauhnahuac* (1930), *Esquinas* (1930), *Ventanas* (1931), *Alcancías* (1932), nadalje, tri gudačka kvarteta i nekoliko manjih komornih djela, više popjevaka, balete *El Renacuajo Paseador* (1936) i *La Coronella* (1940, dovršili su ga B. Galindo i C. Huízar) i muziku za nekoliko filmova.

Ostali su predstavnici suvremene muzike u Meksiku Eduardo Hernández Moncada (1899; simfonija, balet *Ixtepec,* 1945, izgrađen na indijanskim ritmovima), Luís Sandi (1905; operna jednočinka *Carlota,* 1948, balet *Bonampak,* 1951, simfonijska suita *Norte*), Indijanac Daniel Ayala (1908; orkestralna djela *Un antiguo cemeterio, Tribú, Paisaje, El hombre Maya, Panoramas de Mexico*), Miguel Bernal Jiménez (1910), nacionalist i neoklasičar Blas Galindo (1910; baleti *La mulata de Córdoba,* 1939, *La creación del hombre,* 1939, *Feria,* 1947, *La Manda,* 1951, simfonija, klavirski koncert i druga orkestralna djela, duhački sekstet, violinska sonata), Pablo Moncayo (1912—1958; orkestralne kompozicije, komorna djela, opera *La mulata de Córdoba,* 1948), Salvador Contreras (1912). Vođeni zajedničkim težnjama, posljednja su trojica, kojima se pridružio i Ayala, utemeljila 1935. tzv. Skupinu četvorice (Grupo de los Cuatro).

U **Chileu** je u toku XIX st. najpoznatiji kompozitor bio José Zapiola (1804—1885), koji je 1842. utemeljio u Santiagu simfonijski orkestar. Više od 200 kompozicija romantičkog stila ostavio je pijanist Federico Guzmán (1837—1885). Vođa nacionalnog muzičkog pravca u Chileu je Humberto Allende (1885), autor simfonijskih pjesama *Escenas campesinas Chilenas* i *La voz de las calles*, violinskog koncerta, gudačkog kvarteta, klavirskih kompozicija (tri sonate, popularne 12 *tonadas de caracter popular chileno*) i popjevaka. Kompozicijom se bavi i njegov brat Adolfo (1892). Slikar i kompozitor Carlos Isamitt (1885) napisao je zanimljivu orkestralnu kompoziciju *Friso Araucano*, tri gudačka kvarteta i više djela za klavir (kompozicije za djecu). Od drugih čileanskih kompozitora treba da se navedu još Prospero Bisquerrt (1881), Alfonso Leng (1884; simfonijska pjesma *La muerte de Alsina*, fantazija za klavir i orkestar, klavirska sonata, preludiji za klavir), neoklasičar Domingo Santa Cruz Wilson (1899; dvije simfonije, *Sinfonía concertante* za flautu, klavir i gudače, dva gudačka kvarteta, klavirska djela), Jorge Urrutia Blondel (1905; balet *La guitarra del diablo*, 1942, orkestralne suite, gudački kvartet, klavirske kompozicije), pijanist René Amengual (1911—1954; klavirski koncert, sonatina i *Burleska* za klavir), Alfonso Letelier (1912; *La vida del campo* za klavir i orkestar, suita *Aculeo*, gudački kvartet), Juan Orrego Salas (1919; dvije simfonije, klavirski koncert, *Svečana uvertira*, baleti, gudački kvartet, violinska sonata, vokalna djela), Gustav Becerra Schmidt (1925), Juan Allende-Blin.

U **Venezueli** je José Angel Lamas (umro 1814), prvenstveno autor crkvenih djela, bio prvi značajniji kompozitor te zemlje. U XIX st. javljaju se José Angel Montero (1839—1881), koji je komponirao mnogo crkvenih radova, petnaest zarzuela i operu *Virginia* (1873), i Felipe Larrazábal (1816—1873), pijanist i autor uspjelog klavirskog trija. Predstavnici novije muzike u Venezueli jesu Vicente Emilio Sojo (1887), autor crkvenih, komornih i zbornih djela, Juan Bautista Plaza (1898), Juan Lecuna (1899), sakupljač i obrađivač narodnih napjeva, i Moisés Moleiro (1905).

U **Kolumbiji** je Enrique Price (1819—1863), podrijetlom Englez, mnogo učinio za organizaciju muzičkog života osnovavši Filharmonijsko društvo i muzičku školu. Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte (1863—1887) ostavio je više zarzuela, a José María Ponce de León (1846—1882) napisao je prve kolumbijske opere *(Ester, Florinda)*, Santos Cifuentes (1870—1932) komponirao je velik broj djela za orkestar (klavirski koncert, *Sinfonía sobre aires tropicales*), za komorne sastave, muzičku pozornicu i dr. Najznačajniji kompozitor Kolumbije je Guillermo Uribe (1880), dugogodišnji direktor Narodnog konzervatorija u Bogoti. Napisao je velik broj djela: simfoniju u f-molu, *Sinfoníu del Terruño, Tri plesa* za orkestar, mnogo komornih djela (tri gudačka kvarteta, violinske sonate, klavirski kvartet), requiem, Te Deum i golemu zbirku *300 Trozos en el sentimiento popular* za klavir, vrlo značajnu za razvoj nacionalnog muzičkog pravca u Kolumbiji. Emilio Murillo (1880—1942), José Roso Contreras (1894), Carlos Posada Amador (1908) i Adolfo Mejía (1909) jesu ostali značajniji predstavnici kolumbijske muzike.

U **Uruguayu** su se istakli Alfonso Broqua (1876—1946), koji je dugo živio u Parizu i među ostalim napisao operu *La Cruz del Sur, Cantos del Uruguay* za glas, flautu i dvije gitare, *Cantos del Paraná* za glas i gitaru i klavirski kvintet, zatim Pedro Mondino, Luis Cluzean Mortet, violinist Eduardo Fabini (1883—1950; baleti, simfonijska pjesma *Campo*, fantazija za violinu i orkestar, uvertira *La isla de los Ceibos*, klavirska djela, solo-pjesme), dirigent Carlos Estrada (1909; klavirska djela, *Series antiguas* za gudače) i Alberto Soriano.

Na kraju evo i nekoliko muzičara iz **Perúa.** U XIX st. zaslužan je bio Bernardo Alzedo (1798—1878), autor pretežno crkvenih kompozicija. Talijan Claudio Rebagliati (1843—1909) prvi je započeo sabirati, proučavati i iskorištavati narodne napjeve. Taj je posao uspješno nastavio Daniel Alomias Robles (1871—1942), autor opere *Illa-Cori*, simfonijskih pjesama, klavirskih kompozicija i popjevaka; njegova zbirka narodnih melodija (većinom neobjavljenih) sadrži oko 1200 napjeva. Theodoro Valcárcel (1900—1942) komponirao je u nacionalnom duhu operu-balet *Ckori-Kancha* i *Suite autóctona* za violinu i klavir; objavio je i

nekoliko folklornih zbornika. Muziku peruanskih Indijanaca temeljito je proučavao Andrés Sas (1900); njezini se ritmovi i osebujne ljestvice odražavaju u njegovim kompozicijama (baleti, brojna orkestralna djela — *Tres estampas del Perú, Poema indio, La leyenda de la Isla de San Lorenzo* i dr. — gudački kvartet, *Peruanska rapsodija* za violinu i klavir, klavirska djela). Od ostalih peruanskih kompozitora ističu se još Manuel Aguirre, Roberto Carpio (1900), Alfonso de Silva (1903—1937) i Carlos Sánchez Málaga (1905).

*
* *

I azijske zemlje razvijaju u novije vrijeme vlastitu muzičku kulturu s više intenziteta, u okviru naslijeđenih tradicija u koje unose više ili manje nove elemente, pretežno evropskog podrijetla. S tog gledišta najzanimljivija je muzika suvremenog **Japana.** U njoj su se evropski utjecaji pojavili ranije i snažnije nego u drugim zemljama Azije. Kontakti evropske i japanske muzike ostvarili su se prije otprilike stotinu godina, kad su u Japan imigrirali brojni njemački muzičari. U početku je Japancima evropska muzika bila prilično nepristupačna, svakako stoga što se znatno razlikovala od tipova tradicionalne japanske muzike (Gagaku, No, Kabuki), sasvim drukčije strukture i izražaja. Postepeno su se i muzičari i publika počeli za nju sve više zanimati i prihvaćati je, tako da se u razvoju novije japanske muzike mogu pratiti dva stvaralačka smjera: neki se kompozitori opredjeljuju za nacionalni smjer, gradeći svoja djela na obilježjima japanskog folklora, a drugi preuzimaju elemente evropske muzike, posebno impresionističkog tipa. No u najnovijem odsjeku suvremene japanske muzike, koji počinje u godinama iza drugog svjetskog rata, zamjećuje se nova preorijentacija. Muzičari se razmjerno malo zanimaju za folklor; oni se uz to više ugledaju u nastojanja evropskih kompozitora, posebno u nastojanja evropske muzičke avangarde, kako se ona očituje u području dodekafoničke, serijelne, elektronske i konkretne muzike.

Jedan od najuglednijih japanskih kompozitora starije generacije je Yoritsune Matsudaira (1907), autor većeg broja kompozicija u kojima često pokušava povezati stare japanske motive sa suvremenom zapadnjačkom muzičkom tehnikom. Pisao je orkestralne kompozicije (*Figures sonores, U-Mai, Sa-Mai, Plesna suita, Bugaku,* 1962, *Tri stavka* za klavir i orkestar, 1964) i druga djela (*Metamorfoze na starinske »Saibaras«* za sopran i 18 instrumenata, *Somaksah* za flautu). Iz srednje i mlađe generacije neka budu spomenuti Yoshiro Irino (1921), autor televizijske opere *Svileni bubanj* (1962), simfonije (1959), sinfoniette, dvostrukog koncerta za violinu i klavir; Toshiro Mayuzumi (1929), predstavnik avangarde, kompozitor većeg broja orkestralnih djela (simfonija *Nirvana*, 1958, simfonija *Mandala*, 1960, *Phonologie symphonique, Bakanal, Ectoplasme,* Muzika za preparirani klavir i gudače, 1959), kompozicija za komorne ansamble *(Sphenograms, Microcosmos),* elektronskih radova; dodekafoničar Makoto Moroi (1930), u čija djela pripadaju *Oda Schönbergu,* dvije *Komorne kantate* (1959), *Ordre* za violončelo, *Alfa* i *omega* za klavir, *Développements raréfiants* za sopran i komorni orkestar, partita za solo-flautu; Toru Takemitsu (1930), koji se uspješno bavi konkretnom muzikom a i slobodno tretiranom dodekafonijom. Nisu mu strani ni aleatorički pokušaji (u nekima od svojih ponajčešće sažetih aforističkih djela naznačuje samo visinu tona, prepuštajući sve ostalo izvodiocima); spomenimo među njegovim kompozicijama *Piano Distance, Prsten* za flautu, gitaru i lutnju, *Requiem* za gudače, *Masque* za dvije flaute, *Solitude sonore;* Kazuo Fukushima (1930; *Deux Khada* za flautu i klavir, *Hi-Kyo za* altflautu, gudače i udaraljke), Messiaenov učenik Makoto Shinohara (1931); Ahira Miyoshi (1933; *Simfonijske mutacije,* klavirska sonata); Yuzo Toyama, Kyoko Nukada (gudački kvartet), Toshi Ichiyanagi; Kanjino Esaki.

STVARNO KAZALO

A

a cappella 119
accentus 43
Agnus Dei 44, 83
agréments 216
air 203
air de cour 182, 216
Akademija za poeziju i umjetnost (J. A. de Baïf) 181
akatist 55
aklamacije 56
albertinski bas 287—288
aleatorika 668
alfabetska notacija (starogrčka) 31, 50
alikvotni tonovi 256
alla breve 72
aleluja 44, 46
allemande 203
alt 65
alta vox 65
alternativa 34—35
altus, v. alt
ambitus 49
anabasis 234
anabolički stil 36
anapest 31, 71
anthem 135, 200—201
antifona 43
antifonarij 41, 42, 43
antifoničko pjevanje 43
Antiphonale 42
antistrofa 26
APM (RAPM) 816
Apolonov nomos 24
apsolutna muzika 455
archicembalo 112
archiorgano 112
aria cantata 175
aria da capo 174
aritmetička podjela (Zarlino) 153
ars antiqua 61—65
ars nova 72—81
ASM 816
atonalnost 661—662
aube 69
auletika 24
aulodija 24
aulos 22—23
autentični tonusi 48, 57

B

balada 69, 80
ballad-opera 221, 261
ballet à entrées 182
ballet de cour 181
ballet mesuré 182
barkarola 173
barok u muzici 156—158
barzelletta 107
bas 65
basso continuo, v. continuo
basso seguente 197
bassus, v. bas
Beggar's opera, v. prosjačka opera
bel canto 157
Benedictus 44
beskonačna melodija 485
beskonačni kanon 65
binar (koral) 45
bitonalnost 657
biva 16
Blumen 95
bombardino 100
bombardo 100
bordun 7
bourrée 203
branle 141
bratovštine 103
brevis 71
broj u muzici 4, 14, 15—16, 18, 71
buccina 37
buffonisti i antibuffonisti 252, 261
Burgundska škola (epoha) 82
busina 100
byline 421

C

caccia 79
calamus 100
Camerata iz Firence (prva i druga) 159, **160—162**, 270
cancionero 137
canso 68
cantarcillo 137
cantigas 70
cantilenae 67
canto piano, v. cantus planus
cantus coronatus 103
cantus firmus 59, 67
cantus planus 61
cantus prius factus 83
cantus truncatus 65
canzona 139, 146
canzone (sonata) 204
capriccio (ricercar) 140
Carmina burana 48
caudae 63
cecilijanski pokret 397
celcelin 19
cembalo, v. čembalo
chace 79
chaconne 203
chalumeau 100
chanson 84
chanson missa 83
chansons de geste 69
cheironomia 50
chrotta, v. crout
cifonia 100
clausulae 62
clavecin 145
clavicembalo, v. čembalo
clavichord, v. klavikord
coda (sonatna forma) 295
collegium musicum 189
color 74
comes (fuga) 239
commedia dell'arte 159, 189
concentus 44
Concert des Amateurs 279, 306
concertino 205
concerto grosso 156, 205
Concerts spirituels 279, 306
conductus 63
conduit, v. conductus
consort 216
continuo 157
contratenor 65
cori spezzati 111
cornamusa 100
cornemuse, v. cornamusa
courante 203
Credo 44
crout 98
crowd, crwth, v. crout

Č

čembalo 143—145
češka muzička emigracija 439
četvrtstepena (četvrttonska) muzika 669—670

D

da capo (aria), v. aria da capo
daktil 31, 71
Darmstatski ljetni tečajevi 710—711
devizna arija 176
diaulos 11, 23
differentiae 45
dijalog 195
dijastematska notacija 51
dijatonski rod 29
diminuiranje 202
dinamika u baroku 278—279
dinamika pretklasična (Mannheim) 298
Dionizove svečanosti 26
diskant 59
disonantni intervali (starogrčki) 27
ditiramb 23, 25, 26
divertimento (fuga) 240
divertimento (XVIII st.) 297
Dodecachordon 49, 152
dodekafonija 662—669
doksologija 45
dominanta (koral) 49
dorska ljestvica (srednjovjekovna) 48
dorska ljestvica (starogrčka) 28
dorski tonus 48, 49
double 216
dramatska pasija 198
dramatski madrigal 159
dramma per musica (Gluck) 271
Drehleier 100
druga napuljska škola 250—255, 266
ductia 103
duhovni koncerti 423
duplex longa 71
duplum 63
Durchführung, v. provedba
duše (pneumata) 56
dux (fuga) 239
dvorski balet 181
dvostruki sistem 27
dvozborna dispozicija, v. cori spezzati

E

ehoi 57
ekfonetska notacija 56
ekspozicija (fuga) 239
ekspozicija (sonatna forma) 294
ekspresionizam 714
ekvalisti (koral) 45
elektronska muzika 683
empfindsamer Stil 217
Engführung, v. stretto
engleski diskant 60
english ayre 182
enharmonija 30
enharmonijski rod 30
enigmatski kanon 87
enkomij 25
entrée 182
eolski tonalitet 49
épinette, v. spinet
epinikij 25
epitalamij 25
epod 26
estampida 69, 103
ex unica (voce) 87

F

fagot 151
fancy 150
fantazija 139
farciranje 45
farcitura 45
faux-bourdon 60
Fiedel 99
figurirano višeglasje 59
filippini 195
flamanska epoha 82
flauta 151
flûte à bec 151
flûte traversière 151
franco-flamanska epoha 82
franconska škola 71
francuska uvertira 182, 185
francuska svjetovna popijevka 125—127
frigijska ljestvica (srednjovjekovna) 48
frigijska ljestvica (starogrčka) 28
frigijski tonus 48, 49
frottola 107
ftora 57
fuga 206, 239—240
fuga, realna 239
fuga, tonalna 239
full service 200
fusa 71

G

gagaku 16
gagliarda (galliarda) 104, 203
gajde 100
galantni stil 217
gavota 203
Geige 99
generalbas 157
giga 203
giga (instrument) 99
gigue, v. giga
gironda 100
gitara 100
glas (Bizant) 55, 57
Glogauer (Berliner Liederbuch) 93
Gloria 44
glukisti i pičinisti 273
gong (tam-tam) 15
gotičko (rompsko) notno pismo 53
Graduale romanum 43
grand motet 200
gravicembalo, v. čembalo
great service 200
gregorijanski koral 42
gregorijansko pjevanje, v. gregorijanski koral
gudački kvartet 297
gudok 421
guidonska ruka 52
guigua 99
gusli 421
gymel 59—60

H

harfa 100
harmonici 33
harmonija 29
harmonijska podjela (Zarlino) 153
harmonijski tonovi, v. alikvotni tonovi
harpsichord 145
hasosra 19
heksakord 52
helenističko razdoblje 36
heterofonija 6
himenej 25
himne 25, 40—41, 55
hiperljestvice 28
hipoljestvice 28
hiporhema 25
hoquetus 65
hronos protos 31
hurdy-gurdy 100
husitski koral 436—437
hypotiposis 234

I

idée fixe 460—461
imitacija 63
impresionizam 628—631
improviziranje 141, 202
in campo aperto 51

ingegni teatrali 158
intavolatura, v. tabulatura
integralna serijelnost 666—668
intermedij 158, 249
intermezzo 249
iracionalne stope 31
irmos 55
ison 56
izoritmija 74—75

J

jamb 31, 71
jeu-parti 69
Jeune France 701
jonska (jastijska) ljestvica (starogrčka) 29
jonski tonus 49
jubilus (jubilacija) 44, 46

K

kanon (Bizant) 55
kanon (polifonija) 65
kanonici 33
kantata, duhovna 242—243
kantata s pripjevom 175
kantata, svjetovna 174—175
kanti 423
kantor 233
Kapela Rorantista 442
Karolinška renesansa 42
kasacija 297
kasnobizantska notacija 56
kastrati i kastriranje 170
katabasis 234
katarza (starogrčka tragedija) 27
katastaze 34, 35
king 15
kitara 22
kitara, lezbijska (azijska) 24
kitaristika 24
kitarodija 24
Klangfarbenmelodie 722
klavikord (vezani i slobodni) 144
klavirska minijatura 365—366
klavirski trio 297
Klavizymbel 145
ključevi 51
koloriranje 59, 145—146
komedija (starogrčka) 27
kommos 26
komorna muzika 204
komparativna muzikologija 2
koncert 205
kondak 55
kondakarno pjevanje 421
konkretna muzika 681
konsonantni intervali (starogrčki) 27
kontrafaktura 127
koral, v. gregorijanski, husitski, protestanski koral
koralna fantazija 212
koralna fuga 212
koralna partita 212
koralna pasija 198
koralna predigra 212
koralna varijacija 212
konstantinopolska notacija 56
korifej 25
kornet 151
koto 17
koturni 26
kraljica kanona 55
kromatski aulos 23
kromatski madrigal 112
kromatski rod 29
kruth 99
kružni kanon 65
kvartni akordi 712
Kyriale 42, 43
Kyrie 41

L

lai 69
lajtmotiv, v. Leitmotiv
Landinova seksta 81
lauda 70, 194
lauta, v. lutnja
Lajpciška škola 390
Leitmotiv 482—485
lidijska ljestvica (srednjovjekovna) 48
lidijska ljestvica (starogrčka) 28
lidijski tonus 48, 49
ligatura 71
lira 22
lirodija 24
lirska tragedija (Lully) 184—187
literarna bratstva 437
liturgijska drama 47—48
lituus 37
liu 15
Lochheimer Liederbuch 93
lokrijska ljestvica (starogrčka) 29
longa 71
lutajući cantus firmus 87—88
lutnja 100, 140—142

Lj

ljestvica cijelih stepena 632
Ljetni kanon 65

M

madrigal (Ars nova) 78—79
madrigal (XVI st.) 109—110
madrigalizmi 109
maggi 158
magija i muzika 3—4
mandolina 100
manfredina 104
mannheimske manire 298
marimba 8
martirija 57
maske (starogrčko kazalište) 26
masques 191
maxima 71
mazarinades 183
mediječjsko izdanje korala 43, 125
medius cantus 63
međuigre (fuga) 240
Meistersingeri 93, 95—96
melizmatika 40
melodika baroka 156, 278
melodika klasike 278
melodika romantike 338
melurg 55
menuet 203
menzuralisti (koral) 45
menzuralna notacija 71—72
Merker 95
meza 30
miksolidijska ljestvica (srednjovjekovna) 48
miksolidijski tonus 48, 49
minima 71
Minnesänger 70
misa 83
missa choralis 83
missa parodia 83
misteriji 158
mješovita notacija 56
mobile 668
Moćna gomilica 517—518
modalna notacija 70—71
modalna ritmika 70—71
modus 29, 45
monodija 155
monokord 23
motet 83—84
motetska pasija 198
motetus 63—65
musica da camera, v. komorna muzika
musica falsa 74
musica ficta 74
mutacija (u solmizaciji) 52

N

nacionalne škole 338—339
nagara 18
napuljski sekstakord 179
nauka o figurama 234
neobarok 655
neoklasicizam 655
neume 50—51
nibelunške tube 485
No 16
nomos 22
nota finalis 49, 57
nota quadrata 53
notacija, bizantska 56—57
notacija, menzuralna 71—72
notacija, neumatska 50—51, 56
notacija, starogrčka 31
notacija, trubadurska 69
notulae albae 72
notulae cavatae 72
notulae rubrae 72
Novonjemačka škola 467, 579

Nj

njemačka popijevka (višeglasna) 93
njemačka popijevka (jednoglasna u XVIII st.) 268—269

O

obihod 422
obrati trozvuka 257
Odhecaton 96
okrugla notacija 56
oktoih v. osmoglasnik
olifant 100
ombra 176
opera 161—163
opera buffa 261
opéra comique 261
opera in musica 162
opera spasa (i užasa) 332
oratoriani 195
oratorij 194—197
oratorio erotico 196
oratorio latino 194, 195—196
oratorio volgare 194—195, 196
ordinarium missae 44, 45
ordre (Couperin) 289
Orffov instrumentarij 734
organetto 101
organistrum 100
organum 58
orgulje 101
orgulje, hidrauličke 11
orkestar (starogrčko kazalište) 26
orkestar rogova 425
osmoglasnik 55, 57
ouvertura, v. uvertira

P

padovana, v. pavana
paleobizantska notacija 56
pandijatonika 671
Panova frula 8, 15, 23
papadika 56
parakataloges 35
paralelizam intervala 6, 58
Pariška škola 706
partenija 25
partesno pjevanje 422
Parthenia 148
partita 203
pasija 198
pasijski motet 195
passamezzo 141, 203
passus duriusculus 234
pastorala 158
pastourelle 69
Pater noster 44
pavana 104, 203
pean 25
pedal (orgulje) 101
pentatonika 5—6, 15, 55
per augmentationem 87
per diminutionem 87, 202
petite messe solennelle 200
Petits violons (Les) 184
Petorica 518
Pfeiferkönig 13
pip 15
pitagorijski intervali 33
pitijski nomos 24, 35
pizzicato 165
plagalni tonusi 48, 57
plain-chant, v. cantus planus
plain-song, v. cantus planus
Plejada 125, 181
plektron 22
pneuma 50
pneumata 56
podgoloski 422
polimetrija 673
politonalnost 657—660
portativ 101
postanak muzike 1—2
postanak višeglasja 6, 57—58
povećani suzvuci 632
pozauna 151
pozitiv 101
predigra, operna, v. uvertira
preludij 140, 147, 203, 206
preparirani klavir 677
prima prattica 158
proemij 24
programna muzika 453—455
progresisti (Francuska) 704
Prokoll 839
prolacije 72
promjenljiva metrika (Blacher) 735—736
proportio 104
proprium missae 44, 95
prosa 46
Prosjačka opera 221—222
proslambanomenos 30
proširena tonalnost 670
protestantski koral 128
protupomak 58
protureformacija 105
provedba (sonata) 294—295
prstomet (J. S. Bach) 241
psalmodija 40
psalmodički solo 43
psalterion 23
psaltir 100
punktualizam 667—668

Q

quadrivium 48
quadruplum 64
Querelle des Bouffons, v. bufonisti i antibufonisti
quodlibet missa 83

R

rad i muzika 1
raga 17—18
ravanastra 18
rebab 98
rebec 98
recitando 160
recitativo accompagnato 170
recitativo secco 170
reformacija 105, 128
regal 101
renesansa 105—106
repriza (sonata) 295
responzorijalno pjevanje 19, 43
ribeba 98, 99
ribeca 98, 99
ricercar 139, 146, 206
rigaudon 203
rimska škola 119
ripieno 205
rispetto 107
ritmički znaci (koral) 51
ritmika i metrika u starogrčkoj muzici 30—31
ritornello 204
rogovi 100
rokoko u muzici 156, 217
romans 426
romansko (kvadratno) notno pismo 53
romantizam 335—338
rondeau 65, 69, 203
rondellus (rondel) 65
rondo (sonata) 295
rondo-kantata 175
rota 65
rota (instrument) 98—99
rotta (ples) 104
roue 65
rout 98
roy des menestriers 103
rubeba 98

S

saltarello 104, 203
saltus 234
saman 17
sambuka 23
Sanctus 44
sarabanda 203
sarangi 18
Savaiti 55
Schalmei 100
schola cantorum 41
Schola Cantorum (pariška muzičko-odgojna ustanova) 619—620
seconda prattica 158
sekundo-tercne ćelije 5
sekvenca 46—47
semibrevis 71
semifusa 71
semiminima 71
serenada 297
serijelnost 666—669
serpent 151
service 200
short service 200
siciliano 179—180
simfonija (struktura) 293—295
simfonija (značenja) 116
simfonijska pjesma 471
sinfonia 146, 204
Singspiel 261
sinkretizacija 2
siringa, monokalamna 23
siringa, polikalamna 23
sirinx, v. siringa
sirventes 68
sistema teleion ametabolon 31
sistrum 11
Six (Les), v. Šestorica
skolion 25
skomoroh 420
Skupina četvorice (Meksiko) 961
sljepačka viola 100
Solesmes (opatija) 42
solmizacija 52
solo-pjesma, prokomponirana 369
solo-pjesma, strofna 368, 369
somata 56
sonata 146
sonata, barokna 203—205
sonata pretklasična i klasična 293—295
sonata da camera 204
sonata da chiesa 204
sonatna forma 294—295
sonetto 107
sopran 65
spinet 144—145
spondej 31, 71
srednjobizantska notacija 56
sruti 17
Stadtpfeiferei 103
starocrkveni tonaliteti (načini) 50
stasimon 26
stile antico 157
stile concitato (Monteverdi) 166
stile moderno 158
stope (metrika) 31
storia (oratorij) 195
storico (oratorij) 195
strambotto 107
stretto (fuga) 240
strofa 26
Studiti 55
style brisé 216
stylus gravis 158
stylus luxurians 158
suita 203
Sumer is icumen 65—66
supremus, v. sopran
sveta skazanja 158

Š

šakuhači 17
šamizen 16
šeng 15
Šestorica 692
šofar 19

T

tabulatura 140
tabulatura (Meistersingeri) 95
talea 74
talijanska uvertira 170, 296
tam-tam 15
tangenta (klavikord) 144
tedio del recitativo 170
tematski dualizam (sonata) 294
tempiriranje (temperatura) 237—238
tempus imperfectum 72
tempus perfectum 72
tempus primum 45
tenor 59
tenso 69
teorba 100

teorija o afektima 217, 220
ternar (koral) 45
tertius cantus 64
testo (oratorij) 195
tetrakord 27—28
tijela (somata) 56
tmesis 234
tokata 140, 147, 206
tombeau 216
tonađilla 261, 869
ton diferencije 281
Tone Clusters 947
tonsko slikanje 454
tonusi 45
tonus lascivus 49
tonus peregrinus 49
tordion 141
totalna serijelnost 666
tragedija (starogrčka) 25—27
tremolo 165
tren 25
tribrah 31, 71
triosonata 204
triplum 64
tritonus 152
trivium 48
trohej 31, 71
tromba marina 100
trompette marine, v. tromba marina
trop 45, 55
tropator 45
tropiranje 45
trotto 104
trubaduri 68—70
Trummscheit 100
truveri 68
turbae 198
tutti 205

U

uvertira 203

V

valcer 618
variranje (virginalisti) 141, 148—149
vatikansko izdanje korala 42—43
vaudeville 260
velika opera 403
venecijanska škola 110
verbunkoši 857
verizam 506
vers mesuré 181
verse anthem 200
Vesperale romanum 43
vibrato (klavikord) 144
Viedel 99
viella 98, 100
vihuela 137
villancico 137, 869
villanella 107
villlota 107
vina 18
Vingt-quatre violons du Roi (Les) 184
viola 99, 151
viola da braccio 151
viola da gamba 151
violina 99
violon 99
virelai 69
virginal 145, 148
virginalisti 148—150
višeglasje 6—7, 57—58
vođica 49
voix de ville 182
voluntary 216
vox organalis 58
vox principalis 58

Z

zarzuela 869
zbor u starogrčkoj tragediji 26
zink 151
Zlatni kanon 55
znameno pjevanje 420—421
Zodiaque (Le) 705

Ž

žongler 68, 102

IMENIK

A

Aaltonen, Erkki 905
Aaw, Ewald 845
Abaco, Evaristo Felice dall' 283
Abbatini, Antonio Maria 170
Abbiati, F. 877
Abert, H. 367
Ablesimov, A. 425
Abraham, Paul (Pál) 618
Abramjan, Eduard 842
Abril, Anton García 880
Absil, Jean 909—910
Abt, Franz 592
Adam Adolphe 397, 405
Addison 221
Adler, Guido 229
Aggazari, Agostino 170, 197
Agincourt, François d' 292
Agoult, grofica M. d' 466, 467, 475
Agricola, Alexander 89
Aguirre, Julián 958
Aguirre, Manuel 963
Akbarov, Ikram 843
Alaleona, Domenico 765
Albéniz, Isaac 868, 870—871, 873, 874, 881
Albert III 145
Albert, Eugen d'v. D'Albert
Albert, Karel 908
Alberti, Domenico 287
Albertsen, Per Hjort 894
Albinoni, Tommaso 283
Albrechtsberger, J. G. 341
Alcorta, Amancio 958
Alderighi, Dante 767
Aleksandar Veliki 36, 224
Aleksandrov, Anatolij 553, 834
Aleksej Mihajlovič, ruski car 423
Alessandrescu, Alfred 931
Alfano, Franco 509, 764
Alfonso el Sabio 70
Alfvén, Hugo 895
Algarotti 248, 269
Alipije iz Aleksandrije 34
Alkej 35
Alkman 35
Alkuin 48
Allegri, Gregorio, 197, 318
Allende, Adolfo 962
Allende, Humberto 962
Allende-Blin, Juan 962
Almeida, Francisco Antonio d' 881
Alnar, Ferid 935
Alpaerts, Flor 907
Alzedo, Bernardo 962
Aljabjev, Aleksandar 428
Aljšvang, A. 559
Amar, L. 723
Amati 205
Ambros, August Wilhelm 83
Ambrozije, biskup 41
Amengual, René 962
Amfion 22
Amirov, Fikret 842
Amy, Gilbert 709
Ana, engleska kraljica 221
Ana, Francesco d' 148
Anakreont 35
Anchieta, Juan de 137
Andersen 849
Andrašovan, Tibor 799
Andreae, Volkmar 883
Andreozzi, Gaetano 305
Andricu, Mihail 931
Andriessen, Hendrik 913
Andriessen, Jurriaan 914
Andriessen, Louis 914
Andriessen, Willem 912
Anerio, Felice 125
Anerio, Giovanni Francesco 125, 195, 443
Anfossi, Pasquale 255
Angerer, Paul 744
Anglebert, Jean Henry d' 216
Animuccia, Giovanni 124, 194
Anrooy, Peter van 912
Antheil, George 886, 949—950
Antim 55
Antonello da Caserta 81
Antoniou, Th. 934
Apivor, Denis 814
Apostel, Hans Erich 741
Araja, Francesco 424
Arakišvili, Dmitrij 840
Arcadelt, Jakob 111, 905
Arenski, Anton 553, 556, 560
Arezzo, Guido, v. Guido d'Arezzo
Arhiloh 34
Arhitas 33

Arij 41
Arion 34
Ariosto 109, 131
Aristid Kvintilijan 33
Aristofan 27, 802, 912
Aristofan iz Bizanta 36
Aristoksen 33, 36
Aristotel 33, 35, 36
Armstrong, Louis 943
Arnaud, Abbé 273
Arne, Thomas Augustin 799
Arnestad, F. O. 894
Arnold, Malcolm 814
Arregui, Vicente 877
Arriaga, J. C. de 870
Arrieta, Emilio 870
Arrieu, Claude 709
Arrigo, Girolamo 775
Artusi, G. M. 153
Arutjunjan, Aleksandar 842
Asafjev, Boris 833—834
Ashley, Robert 954
Ashton, (Aston), Hugh 135
Aspelmayr, Franz 300
Ašrafi, Muhtar 832, **842—843**
Atanasov, Nikola 927
Atanasov-Maestro, Georgi 927
Attaignant, Pierre 96
Atterberg, Kurt 895
Auber, François Daniel 397, **401—402**
Aubert, Jacques 292
Aubert, Louis 641, **653**
Aubin, Tony 708
Aubry, P. 69
Auden, W. H. 774, 953
Audran, Edmond 516
Aulin, Tor 895
Auric, Georges 692, **698**, 943
Avidon, Menahem 936
Axman, Emil 786
Ayala, Daniel 961

B

Baaren, Kees van 913
Babadžanjan, Arno 842
Babaev, Sabir 843
Babbitt, Milton 953
Babušek, František 798
Bacarisse, Salvador 879
Bacewicz, Grazyna 923
Bach, Carl Philipp Emanuel 233, 234 267, **300—301**, 302, 303, 318
Bach, Johann Christian 233, 234, **301—303**
Bach, Johann Christoph 232, 318
Bach, Johann Sebastian 157, 178, 179, 198, 199, 201, 204, 206, 207, 209, 213, 215, 217, 218, 219, 222, **232—247**, 277, 292, 293, 296, 307, 320, 330, 335, 340, 390, 395, 443, 454, 468, 502, 505, 580, 588, 596, 597, 598, 655, 735, 750, 786, 795, 800, 826, 845, 852, 886, 906, 909, 957
Bach, Veit 232
Bach, Wilhelm Friedemann 233, **303**
Bäck, Sven Erik 898
Baden, Conrad 894
Badings, Henk 913—914
Baervoets, Raymond 908
Baeyens, August **907**, 908
Baïf, J. A. de 131, 181, 182
Baillot 307
Baird, Tadeusz 924
Bajazet 224
Bajdakov, Georgi 926
Bakfark, Valentin 141, 442, **856**
Bakilid 35
Bakunjin, N. A. 478
Balakirev, Milij 434, 517, 518, **520—521**, 522, 527, 533, 542, 543
Balančivadze, Andrej 840
Balančivadze, Meliton 840
Balasanjan, Sergej 843
Balbastre, Claude 292
Balbulus, v. Notker Balbulus
Balfe, Michael William 799
Balilla Pratella, Francesco 764
Balsis, Edvardas 844
Balzac, H. de 617, 744
Baljmont 556
Bambini 261
Banchieri, Adriano 159
Banister, John 279
Banks, Don 955
Bantock, Granville 802
Barber, Samuel 950
Barberini (princevi) 170, 171, 182, 183
Barbieri, Francisco Asenjo 869
Barbireau, Jacques 89
Barblan, Otto 886
Barce, Ramón 880
Bardi-Vernio, Giovanni 160, 161, 162
Bark, Jan 898
Barraine, Elsa 709
Barraud, Henri 708
Barret-Browning, E. 740
Barskov, O. 844
Bárta, Lubor 795
Barthélemont 306
Bartók, Béla 689, 771, **858—862**, 863, 865, 866, 867, 901, 923, 941
Bartolomeo da Padova 81
Bartoš, František **791—792**
Bartoš, Jan Zdeněk 792
Bartoš, Josef 791
Barvík, Miroslav 794
Basie, Count 943
Bassani, Giovanni Battista 206
Baudelaire, Charles **625**, 635, 640
Baudrier, Yves **701**
Baudron 306
Baur, Jürg **745**
Bautista, Julián 880

Bax, Arnold 804
Bazlik, Miroslav 799
Bazzini, Antonio 750
Beaujoyeulx, Balthazar de 182
Beaumarchais 322, 323, 409, 411
Becaud, Gilbert 709
Beccari, A. 158
Becerra-Schmidt, Gustav 962
Beck 697
Beck, Conrad 650, 882, **884**
Beck, Franz 299
Beck, J. 69
Becker, Günther **745**
Beckett 924
Beckman, Bror 895
Becourt 331
Beeson, Jack 955
Beethoven, Karl 345
Beethoven, Ludwig van 222, 224, 232, 239, 245, 268, 277, 295, 303, 306, 309, 310, 330, 331, 334, 337, **339—360**, 362, 365, 373, 379, 417, 420, 429, 454, 455, 468, 476, 505, 562, 570, 579, 580, 582, 585, 586, 588, 590, 598, 604, 618, 619, 623, 624, 627, 655, 694, 761, 819, 856, 884
Belgiojoso, Baldassarino de 182
Bella, Ján Levoslav 441, **576—577**, 795
Bellermann, J. F 31
Bellini, Vincenzo 398, **417**, 418, 449, 496, 497, 767
Ben-Haim, Paul 936
Benda, František 267, **300**, 439
Benda, Jiři 267, **268**, 439
Bendl, Karel 440
Benedict, Jules 799
Benevoli, Orazio 197
Benguerel, Xavier 880
Benjamin, Arthur **805**, 809
Bennet, Richard Rodney 815
Bennett, William Sterndale 799
Benoit, Peter 906
Benserade, I. de 182
Bentoiu, Pascal 933
Bentzon, Jörgen 900
Bentzon, Niels Viggo 901
Benvento 869
Benvenuti, G. 147
Berchem, Jachet 111
Berg, Alban 711, **718—721**, 898, 910, 941, 950
Berg, Carl Natanael 895
Berg, Josef 795
Berger, Ludwig 389
Berger, Roman 799
Berger, Theodor 742
Bergmann, Karl 938
Bergsma, William 954
Berio, Luciano 683, 773, **774—775**, 815
Berkeley, Lennox 806, **807**, 814
Berlin, Irving 943
Berlioz, Hector 47, 277, 331, **334**, **337**, **338**, 375, 377, 378, 379, 390, 398, 430, 453, **455—465**, 468, 470, 471, 473, 485, 511, 570, 579, 580, **601**, **619**, 648, 655, 701, 749, 856, 857, 893, 899, 906
Bermat, Alain 706
Bernabei 188
Bernacchi 170
Bernard, Christoph 199
Bernard, Robert 708
Berners, Lord 804
Bernier 907
Bernstein, Leonard 953—954
Bertini 305
Berton-Montan, Pierre 265
Bertoncini, Mario 776
Bertoni, Ferdinando 255, 305
Bertrand, A. 646
Berutti, Arturo 958
Berwald, Franz A. 894
Berwald, Johann Fr. 894
Besard, Jean-Baptiste 216
Besseler, H. 71
Bethune, Conon de 68
Bettinelli, Bruno 772
Bezruč, Petar 783
Bialas, Günter 742
Biber, Heinrich 215
Biel, Michael von 745
Bigot, Marija 342
Bihari, Janós 857
Bijeli, Viktor 818, **839**
Binchois, Gilles 60, **86**, 905
Binet, Jean 888
Birtwistle, Harrison 815
Bisquerrt, Prospero 962
Bittner, Julius 617
Bizet, Georges 263, 506, **511—513**, 549, 868
Bjelinski 424, 549
Bjeljajev, M. 527, 551, 556
Björnson, B. 892, 898
Blacher, Boris 723, **735—736**, 744
Blainville, Charles Henry 306
Blancafort, Alberto 880
Blancafort, Manuel 879
Blanter, Matvej 837
Blech, Leo 616
Bliss, Arthur 805
Blitzstein, Marc 950
Bloch, Ernest 882, **886—887**, 948, 949, 954
Blockx, Jan 906
Blodek, Vilém 569
Blok 830
Blomdahl, Karl-Birger 897—898
Blon, F. von 618
Blow, John **192**, 201, 216
Blum, Robert 883
Blyton, Carey 815
Bobčevski, Venedikt 927
Boccaccio 77
Boccherini, Luigi 279, 297, **304—305**, 306, 869
Böcklin, A. 555, 599
Boecije 29, **48**, 152, 768
Boeck, Auguste de 907

Boero, Felipe 959
Boësset, Antoine 182
Boesset, Jean-Baptiste 182
Bogdanov-Berezovski, Valerian 835
Boïeldieu, Adrien François **400—401**, 429
Boito, Arrigo 503, **505**, **765**
Boldeman, Laci 898
Bologna, Jacopo da 81
Bomtempo, João Domingos 881
Bonaparte, Jérôme 343
Bondeville, Emmanuel 707
Bondon, Jacques 709
Bononcini, Antonio Maria 221
Bononcini, Giovanni Battista **197**, **221**
Bononcini, Giovanni Maria 221
Bonporti, Francesco Antonio 284
Bontempi, A. A. 188
Bonucci, A. 761
Bordes, Charles 619, **626**
Bordoni, Faustina 266
Borgström, Hjalmar 893
Bořkovec, Pavel 790
Born, Bertrand de 68
Borodin, Aleksandar 334, 338, 339, **431**, 518, **522—526**, 527, 543, 552, 553, 555, 831
Börresen, Hakon 900
Bortnjanski, Dmitrij 426—428
Bortolotto, Mario 776
Borup-Jörgensen, Axel 901
Bos, v. Du Bos
Boschot, A. 462, 464
Boscovich, Alexander Uria 936
Bossi, Marco Enrico 749, **750**, 765
Bossi, Renzo 765
Bossinensis, Franciscus **108—109**, 159
Bottrigari, Ercole 151
Boughton, Rutland 803
Bouilly 359
Boulanger, Lili 709
Boulanger, Nadia 709, 807, 837, 884, 888, 920, 921, 922, 923, 924, 946, 948, 950, 953, 954
Boulez, Pierre 666, 668, 681, 683, **704—705**, 815, 886, 911, 914, 925
Bourdelot, v. Michon
Bourguès, C. 886
Bourguignon, Francis de 907, 909
Bowen, York 804—805
Boyce, William 799
Bozay, Attila 868
Bozza, Eugène 708
Braga, Francisco 956
Braga Santos, Joly 882
Brahms, Johannes 334, 360, 369, 380, 476, 570, 574, **579—588**, 589, 590, 592, 593, 596, 597, 598, 600, 609, 618, 687, 740, 750, 776, 800, 801, 856, 865, 883, 912
Brandenburg (markgrof) 242
Brandts-Buys, Jan 912
Brecht, Bertolt 222, 730, 731, 745, 746, 747
Brenet, Michel 307
Brenta, Gaston 907, 911
Bresgen, Cesar 743
Bretón, Tomás 870
Breton, Tomas 870
Breuning (obitelj) 340
Bridge, Frank **804**, 809
Brienne, Jean de 68
Bristow, George F. 938
Britten, Benjamin 806, **809—814**, 884
Brivio 304
Brixi, František 438
Broadwood, J. 306
Broman, Sten 898
Broqua, Alfonso 962
Brown, Earle 954
Brown, Jasbo 942
Bruch, Max **592—593**, 802
Bruckner, Anton 334, 476, **588—592**, 593, 595, 609, 620, 735, 883, 917
Brulé, Gace 68
Brüll, Ignaz **615**, 617
Brumel, Anton 89
Brun, Fritz 883
Bruneau, Alfred 513, **514**
Bruni Tedeschi, Alberto 772
Brunswick, Josephine 343
Brunswick, Tereza 342, 343, 349
Brusilovski, Evgenij 843
Brusselmans, Michel 909
Bucchi, Valentino 772
Bücher, Karl 1, 2
Büchner, G. 718, 720, 737
Bughici, Dumitru 933
Buicliu, Nicolai 932
Bukofzer, M. 60, 157, 226, 245
Bukoreštlijev, Angel 926
Bull, John **136**, **149—150**, 206, 799
Bull, Ole 890
Bülow, Hans von 466, **467**, **476**, 480, 582, 881
Bunin, Revol 837
Buonamente, Giovanni Battista 208
Burghauser, Jarmil 794
Burian, Emil František 791
Burkhard, Willy 882, **883—884**
Burney, Charles 171, 267, 298, 301
Burzio 152
Bus, Gervais du 73
Bush, Alan 806
Busnois, Anton 89
Busoni, Ferruccio 711, 729, **740**, 749, **750—752**, 889, 934
Busser, Henry 635, **652—653**
Bussine, R. 514, 619
Bussotti, Sylvano 685, **775**
Bustini, A. 768
Buti 183
Butting, Max 746
Buxtehude, Dietrich **199**, **213**, 894
Byrd, William **135—136**, **137**,**149**, 799
Byron (lord), G. N. 388, 462, 472, 611, **718**, 806

Cabezon, Antonio de 146, 869, 870
Caccini, Francesca 173
Caccini, Giulio **161—162**, 173, 182
Cage, John 677, 685, 815, **951**
Caldara, Antonio 173, 197, 300, 438
Calderon 759, 775, 868, 869
Calmel, Roger 709
Calvisius, Sethus 129
Calzabigi, Raniero 262, 269, **270**, 272
Cambefort, Jean de 182
Cambert, Robert **183**, 192
Cambini, Giovanni Giuseppe 305
Campa, Gustavo E. 960
Campion, Thomas 191
Campo, Conrado del 877—878
Campra, André 187
Canino, Bruno 776
Cankov, Canko 928
Cannabich, Christian 299
Canteloube, Joseph 653
Capdevielle, Pierre 708
Caplet, André 653
Capoianu, Dumitru 933
Capri, A. **756**
Capua, Rinaldo da 252
Cara, Marchetto 107, 108
Caracciolo (markiz) 273
Caraffe 306
Cardew, Cornelius 815
Cardoso, Manuel 881
Cariotakis, T. v. Karyotakis, T.
Carissimi, Giacomo **196**, 200, 232
Carlstedt, Jan 898
Carnicer, Ramon 870
Carneyro, Claudio 882
Caroll, L. 945
Caron, Philippe 86
Carpenter, John Alden 939
Carpio, Roberto 963
Carra, Manuel 880
Carrillo, **Julián 960**
Carter, Bennie 943
Carter, Elliott 950
Casals, Pablo 879
Casanova, André 709
Cascia, Giovanni da, v. Florentia, Johannes de
Casella, Alfredo 306, 657, 706, 752, 757, **761—764**, 804
Casimiri, Raffaele 764—765
Cassadó, Joaquin 877
Castaldi, Alfonso 930
Castelnuovo-Tedesco, Mario 766
Casterède, Jacques 709
Castiglioni, Niccolò 775—776
Castro, Juan José 959
Castro, José Maria 959
Castro, Ricardo 960
Castro, Sergio de 706
Catalani, Alfredo 504—505
Catoire, Gregor 553, **560**
Cavalieri, Emilio de' **160**, **162**, **170**, **195**
Cavalli, Francesco **173**, 188
Cavazzoni, Gerolamo 148
Cavazzoni, Marco Antonio 148
Cavos, Caterino 429
Cazzati, Maurizio **206**, 211
Celano, Thomas da 46
Cemal, Erkin Ulvi 935
Cercós, José 870
Cerha, Friedrich 744
Cervantes 603, 738, 769, 868, 877
Cesari, G. 297, 754
Cesti, Marc' Antonio 176
Cézanne 629
Chabrier, Emmanuel 628
Chadwick, George 938—939
Chailley, Jacques 29
Chailly, Luciano 776
Chambonnières, Jacques Champion de 216
Chamisso, A. von 383, 385
Champagne, Thibaut de 68
Chandos (vojvoda) 221
Chapi, Ruperto 870
Char, R. 704
Charpentier, Gustave 510, 513, **514—515**
Charpentier, Marc Antoine 196, **200**
Chateaubriand, René de 466
Chausson, Ernest **625—626**, 648
Chávez, Carlos 961
Cherubini, Luigi 277, 331, 333, **359**, **398**, 399, **406—407**, 409, 456
Chevreuille, Raymond 910
Chlubna, Osvald 790
Chmelenski, J. K. 440
Chopin, Frédéric 334, 339, 365, 366, **379**, 380, 383, 398, 442, 443, **444—453**, 466, 468, 476, 550, 558, 577, 578, 582, 618, 631, 655, 761, 765, 835, 871, **915**, **916**, 917
Chrétien 306
Christiansen, Henning 901
Chudy, Josip 857
Chueca, Federico 870
Ciconia, Johannes 86
Cifuentes, Santos **962**
Cikker, Ján 796, **797—798**
Cilea, Francesco 510
Cilenšek, Johann 747—748
Cimarosa, Domenico **253—255**, 805
Cincadze, Sulhan 841
Cirri, Gian Battista 305
Clabon, Kristofor 442
Claudel, Paul 695, 697, 726
Clemens, Jakob, v. Clemens non Papa
Clemens non Papa 127
Clementi, Aldo 775
Clementi, Muzio **305—306**, 402, 734
Cleve, Halfdan 893
Cliquet-Pleyel, Henri 701
Clonas 35
Cluzean Mortet, Luis 962

Cocteau, Jean 691, 695, 852
Coelho, Ruy 881
Coffey, I. 267
Collet, Henri 692
Collin, H. J. von 358
Colloredo, salzburški nadbiskup 319
Colonne, Édouard 619
Combarieu, Jules 1, 2, 331
Compère, Loyset 89
Confrey, Zez 943
Constant, Marius 709
Constantinescu, Paul 932
Conti, Francesco 300
Contilli, Gino 770
Contractus, v. Hermannus Contractus
Contreras, José Roso 962
Contreras, Salvador 961
Converse, Frederick Shepherd 939
Cooke 192
Cooke, Arnold 808
Cooke, C. 191, 192, 201
Copland, Aaron 689, 794, **948—949**
Coppée, F. 625
Corelli, Arcangelo 176, 202, **207—208**, 220, 283, 289
Corneille, P. 185, 647
Cornelius, Peter 467, **475—476**, 582, 615
Corsi, Jacopo 160, 161
Cortez, F. 960
Cortot, Alfred 787
Cosme, Luis 957
Costeley, Guillaume 127
Coster, Ch. de 889
Cotton 58
Coucy, Châtelain de 67
Couperin, Charles 288
Couperin, François 288
Couperin, François (Le Grand) 206, **215**, 216, 217, 288—292, 303, 443, 454, **456**, 604, 619
Couperin, Louis 288
Coussemaker, Ch. E. de 61
Cowell, Henry 947
Cowen, Frederic H. 800
Cramer, J. B. 305, 476
Crécquillon, Thomas 127
Crescentini **170**
Creston, Paul 950
Cristofori, Bartolomeo 305
Croft, William 799
Croner Vasconcellos, Jorge 882
Crotch, William 799
Cruce, Petrus de 71
Crusell, Henrik Bernhard 902
Cruz, Ivo 881—882
Cuclin, Demetre 931
Cucu, George 930
Cui (Kjuj), Cezar 434, 518, 520, **521—522**, 523, 527, 533, 539
Cvetanov, Cvetan 929
Czernohorsky, B. v. Černohorský
Czerny, Carl 305, 466
Czinka, Panna 857

C

Čajkovski, Modest 546
Čajkovski, Petar 47, 264, 334, 339, 349, 435, 517, 519, 520, 525, **542—550**, 552, 553, 554, 555, 560, 631, 816, 831, 835, 853
Čapek, K. 783
Čehov, A. 708, 772
Čemberdži, Nikolaj 839, **842**
Čeremuhin, Mihail 835
Čerepnjin, Aleksandar 706, 845, **855**
Čerepnjin, Nikolaj 528, 539, 560, **561**, 819, 829, 845, 855
Černiševski 533
Černohorský, Bohuslav 269, 281, **438**
Čimakadze, Arčil 841
Čiurlionis, Mikalojus 844
Čulaki, Mihail 836

D

Da-Os, Ram 936
Dabo-Peranić, M. 28
D'Alambert 256
Dalayrac, Nicolas 265, **399**
D'Albert, Eugen 468, **616**
D'Alessandro, Raffaele 888
Dallapiccola, Luigi 751, **767—768**, 772, 774
Damase, Jean-Michel 709
D'Amico, F. 757, 768
Damofila 35
Damrosch, Leopold 938
Dandrieu, Jean François 292
D'Annunzio, Gabriele 635, 756
Dante 77, 106, 160, 474
Danjkevič, Konstantin 839
Daquin, Claude 292
Dargomižski, Aleksandar 370, **433—435**, 520, 532, 533
Darnton, Christian 807
Darwin, Charles 1
Daudet, Alphonse 511
Dauvergne, Antoine 265
Davenant, William 191
David, Félicien 511
David, Ferdinand 390
David, Johann Nepomuk 723, **735**
David, kralj 864, 898
Davidenko, Aleksandar 839
Davies, Peter Maxwell 815
Daza, Esteban 141
De Falla, Manuel 680, 689, 707, 868, **874—877**, 878, 879, 880, 881
De la Halle, A. v. Halle, Adam de la
De Lara, Manrique 877
De Lisle, Leconte 625, 629, 637
De Sabata Victor 766
Debussy, Claude 263, 510, 515, 542, 558, 578, 582, 620, 621, **626**, **631—641**, 642, 643, 644, 649, 650, 651, 652, 653, 690, 691, 761, 777, 804, 859, 866, 874, 887, **907**, 917, 939, 940
Decsey, E. 609, 611
Defoe 221
Defossez, René 910
Degas 629
Degen, Helmut 743
Dehmel, R. 608
Dehn, S. 430
Dehnert, Max 748
Delannoy, Marcel 707
Delden, Lex van 914
Delibes, Léo 405, **511**, 549, 933, 940
Delius, Frederick 801—802
Della Corte, A. 249
Dello Joio, Norman 951
Delvincourt, Claude 706
Demarquez, Suzanne 709
Denéréaz, Alexandre 886
Denzi, Antonio 438
Des Prés, Josquin **89—93**, 107, 137, 146, 905
Désormeaux 306
Desormière, Roger 701
Desportes, Yvonne 709
Dessau, Paul 746
Destouches, André **187**, 261, 627
Deševov, Vladimir 834
Devreese, Godfried 907
Diabelli, A. 357
Diamond, David 953
Dibdin, Charles 799
Dickens 615, 637, 900
Diderot, Denis **262**, 424
Didim iz Aleksandrije **33**
Diémer 761
Diepenbrock, Alphons 912
Dieren, Bernard van 912
Dille, D. 861
Dima, Georghe 930
Dimitrov, Asen 927
Dimitrov, Georgi 928
D'Indy, Vincent 303, 578, **619**, 624, 625, **626—627**, 628, 648, 650, 651, 653, 698, 791, 871, 879, 904, 930, 931, 939, 945, 959
Diruta, Gerolamo 208
Distler, Hugo 742
Ditters von Dittersdorf, Karl **268**, **303**
Djagiljev, Sergej 561, 647, **691**, 808, 847, 848, 849, 850
Dlugoray, Albert 141, **442**
Dobiáš, Václav 792
Dobronić, Antun 777
Dobroven, Isaj 855
Dobrovský 440, 561
Döhl, Friedhelm 745
Dohnányi, Ernö 865
Domselaer, Jac van 913
Donati, Baldassare 107, **114—115**
Donato da Firenze 81
Donatoni, Franco 775
Donizetti, Gaetano 398, **417—418**, **496**, 497, 504
Dopper, Cornelis 912
Doret, Gustave 886
D'Orléans, Charles 700
Dorn, Heinrich 379
Dostojevski 736, 781, 885
Doubrava, Jaroslav 792
Dounias, M. 283
Dowland, John **136**, 141, 151, 799, 813
Draeseke, Felix 476
Draghi 188
Dragoi, Sabin 931
Drangosch, Ernesto 959
Dresden, Sem 912
Driessler, Johannes 744
Du Bois, Léon 908
Du Roullet, Le Blanc 272
Du Val, François 292
Dubarry, Mme 273
Düben, Gustav 894
Dubjanski, M. F. 426
Dubois, Pierre-Max 709
Dubois, Théodore **628**, 642
Dufay, Guillaume 60, **85—86**, 905
Dukas, Paul 515, 641, **647—650**, 651, 653, 702, 742, 871, 874, 888, 921, 928, 930, **960**
Dulichius, Philippus 130
Dumanoir, Guillaume 182
Dumas, Alexandre 500
Dumitrescu, Gheorghe 932—933
Dumitrescu, Ion 932
Dumont, Henry 200
Dunajevski, Izak 837
Duni, Egidio Romualdo **263**
Dunstaple, John 84—85
Duparc, Henri 625
Dupont, Gabriel 515
Dupré, Marcel 628
Dupuis, Albert 909
Durante, Francesco 197, **287**
Dürer 742
Durey, Louis 692, 698, **700**
Durko, Zsolt 868
Dussek, Jan Ladislav **303**, 439
Datilleux, Henri **709**, 794
Duvosel, Lieven 907
Dvarionas, Balis 844
Dvořáček, Jiří 795
Dvořák, Antonín 334, 339, **570—576**, 750, 776, 777, 779, 785 ,794, 940, 941
Dzeržinski, Ivan 818, **831—832**, 835,
Džangirov, Džangir 842

E

Eberst, Izak 516
Eccard, Johannes 129
Eck, Fr. 396
Eder, Helmut 745
Efrem 41
Egge, Claus 893
Egk, Werner 723, **734**, 736, 745
Egressy, Benjamin 857
Ehrlich, Abel 936
Eichendorff, J. von 376, 383, 385, 608, 609, 611
Eimert, Herbert 683
Einem, Gottfried von 723, **737—738**
Einstein, A. 320
Eisenmann, Will 742
Eisler, Hanns **745—746**, 747
Eisma, Willem 914
Ekier, Jan 923
Ekkehard 882
Eklund, Hans 898
Ekmalian, Makar 841
Ekzarh, Ivan 926
El Greco 138, 868
Elert, Petar 443
Elgar, Edward 801
Elizabeta, engleska kraljica 135, 136, 145, 395, 806
Elizabeta II 812
Eller, Heino 844
Ellington, Duke 943
Eloy, Jean-Claude 709
Elsner, Joseph 443, 444
Eluard, P. 774
Ember, Fernando 880
Emborg, Jens Laurson 900
Emmanuel, Maurice 640, **652**
Enacovici, Georges 931
Encina, Juan del 137, 869
Enescu, Georges 641, 706, **930—931**, 933
Engelmann, Hans Ulrich 743
Enna, August 899
Ensor 907
Epstein 912
Erard, S. 306
Eratosten 33
Erazmo Rotterdamski 88, 120
Erbach, Christian 213
Erben, K. J. 440, 573
Erbse, Heimo 744
Erdmann, Doroteja 342
Erickson, Robert 955
Erina 35
Erkel, Ferencz 857
Ernesaks, Gustav 845
Esaki, Kanjino 963
Escher, Rudolf 914
Escurel, Jehannot de l' 73
Eshil 26, 27, 36, 553, 697, 765
Eslava, Hilarión 870
Esnola, Juan Pedro 958
Esplá, Oscar 879
Esposito, Arnaldo d' 959
Esterházy, knez Nikola 218, 308
Esterházy, knez Pavao 856
Esterházy, knez Pavao Antun 308, 309, 315
Estrada, Carlos 962
Ešpaj, Andrej 837
Ett, Kaspar 397
Euklid 33
Eunika 35
Euripid 26, 27, 31, 36, 759, 765, 766, 802
Evangelisti, Franco **776**
Evanghelatos, A. 934
Ewen, D. 946, 947, 948, 956
Eysler, Edmund 618

F

Fabini, Eduardo 962
Faccio, Franco 505
Fadjejev 839
Fairchild, Blair 940
Falckner, Julius 937
Falconieri, Andrea 206
Fall, Leo 618
Falla, Manuel de v. De Falla, M.
Farinelli 170, 222
Farkas, Ferenc 867
Farnaby, Giles 136
Farwell, Arthur 940
Fasch, Johann Friedrich 293
Faugues, Vincentius 86
Fauré, Gabriel 619, 627, **641—642**, 651, 652, 653, 761, 874, 930
Favart, Charles Simon 261
Fayrfax, Robert 135
Fedorova, G. 552
Feinberg, Samuel 834
Feld, Jindřich 794
Feldman, Morton 955
Fellegara, Vittorio 775
Ferdinand I 437
Ferdinand II 437
Ferdinando dei Medici, v. Medici, Ferdinando
Fere, Vladimir **835**, 843
Ferenczy, Oto 798—799
Ferguson, Howard 808
Ferman, V. 353, 379
Fernandez, Armando 882
Fernandez, Oscar Lorenzo 957
Ferrabosco, Alfonso 191
Ferrari, Giorgio 776
Ferrero, Miguel 869
Ferroud, Pierre-Octave 707—708
Festa, Costanzo 124
Feuerbach 477
Fibich, Zdenko **576**, 785
Fidija 26
Field, John 305, 429, 430, 448, **799**
Figuš-Bystrý, Viliam 795—796
Filip Dobri, burgundski vojvoda 81
Filolaj 33
Filtz, Antonín **299**, 439
Finck, Heinrich 93
Finke, Fidelio 747
Finney, Ross Lee 950
Finzi, Gerald 806
Fioravanti, Valentino 418
Fischer, Jan 794
Fischer, Johann K. F. **213**, 238
Fischer, Luboš 799
Fischietti, Domenico 255
Fitelberg, Grzegorz **915**, 922
Fitelberg, Jerzy 706, 922
Fitzgerald, Ella 943
Fiume, Orazio 776
Flaubert, G. 533, 652
Fiechtenmacher, Adolf 930
Florentia, Johannes de 81
Flothuis, Marius 914
Flotow, Friedrich von 397
Floyd, Carlisle 954
Foerster, Josef Bohuslav **777**, 779, 780, 784, 785, 789, 792, 796
Fokin 847
Fomin, Jevstignej 263, **426**
Foote, Arthur 938
Forest-Divonne, Pierre de la 706
Fornerod, Aloys 888
Fornsete, John of 66
Fortlage, K. 31
Fortner, Wolfgang 723, **737**
Foss, Lukas 954
Foster, Stephen 938
Fougstedt, Nils Eric 905
Fra Angelico 101
Françaix, Jean 708—709
Franchetti, Alberto 505
Franck, César 306, 334, 510, 582, 619, **620—625**, 626, 627, 628, 639, 641, 648, 652, 692, 749, 878, 905, 909, 958
Franck, Johann Wolfgang 189
Franck, Melchior 215
Franco (general) 874, 879, 880
Franco, Enrique 880
Franco iz Kölna 71
Franco iz Pariza 71
Francoeur, François **292**
Frankel, Benjamin 808
Frankenburger, v. Ben. Haim, P.
Franz, Robert 592
Franjo Asiški 70
Franjo I 125
Frauenlob, Heinrich 70, 436
Frazzi, Vito **765**, 767
Freitas, Frederico de 881
Freitas Branco, Luis de 881
Freitas Gazul, Francisco de 881
Frescobaldi, Gerolamo 206, **209—211**, 212, 213, 761
Frešo, Tibor 798
Fricken, Ernestine 381
Fricker, Peter Racine 806, **814**
Fridrik Veliki 233, **266—267**, 300
Fridrik Vilim III 408
Froberger, Johann Jakob 213
Froidebise, Pierre 911
Frolov, Markian 834
Frumerie, Gunnar de 897
Fry, William Henry 938
Fuchs, R. 902
Fuenllana, Miguel de 141, **142**, 869
Fukushima, Kazuo 963
Fulda, Adam von 93
Fürnberg (barun) 308
Fuste-Lambezat, Michel 709
Fux, Johann Joseph **188**, 438

G

Gabrieli, Andrea 110, **115**, 147, 158, 212
Gabrieli, Giovanni 110, **115—119**, 146, 197, 212, 296
Gade, Niels W. 894, 899
Gadžibekov, Sultan 842
Gadžibekov, Uzeir 842
Gadžiev, Ahmet Dževdet 842
Gaffurio, Franchino 152
Gagliano, Marco da 162, 173
Gagnebin, Henri 888
Gaito, Constantino 958
Gál, Hans 740
Galilei, Vincenzo 141, **160**
Galimberti 304
Galindo, Blas 961
Gallet, Luciano 957
Gallois-Montbrun, Raymond 709
Gallot 141
Gallus, Jacobus 437
Galuppi, Baldassare 252, **255**, 264, **288**, 424, 426
Galjinjin, German 837
Ganche, Édouard 444
Gandini, Gerardo 960
García Lorca, F. 737, **774**, **868**
García Morillo, Roberto 959
Gardano, A. 96
Gargiulo, Terenzio **776**
Garibaldi 417
Garlandia, Johannes de 71
Garšnek, Anatolij 845
Gassmann, Florian 439
Gastoldi, Giovanni **115**
Gatti, G. M. 751
Gaubert, Philippe 653
Gaultier, Denis 141, **216**
Gaultier, Jacques 216
Gautier, T. 625, 874
Gavazzeni, Gianandrea **770**
Gaveaux 359
Gaviniès, Pierre **293**
Gay, J. 221, 222, **730**
Gazzaniga 323

Gédalge, A. 642, 692, 696
Gedeonov (knez) 522
Geibel 609, 611
Geiser, Walther 883
Geissler, Fritz 748
Gelée de Lille, Jacquemart 65
Geminiani, Francesco 207, 283
Gennrich, Fr. 103
Genovés, Tomás 870
Genzmer, Harald 742
Gerardi, Enrique 960
Gerhard, Roberto 879
Gerigk, H. 496, 502
Gershwin, George 943, 947—948
Gerster, Ottmar 747
Geršfeljd, David 843
Gevaert, François Auguste 905—906
Geyer, Ludwig 477
Ghedini, Giorgio Federico 766, 772, 774
Gheorgiu, Valentin 933
Gherardello da Firenze 79, 81
Gianneo, Luis 959
Giannini, Vittorio 776
Gibbons, Orlando 137, 149, 150, 799
Gide, André 700, 853
Gielen, Michael 744
Gigault, Nicolas 216
Gilardi, Gilardo 958—959
Gilbert, Henry F. 940
Gillespie, Dizzy 943
Gilliers, Jean-Claude 261
Gilson, Paul 906—907, 909
Ginastera, Alberto 959
Ginez Perez, Juan 869
Giordano, Umberto 510
Giotto 17
Giraud, A. 717
Giulini 304
Gladkowska, Konstanca 445
Glareanus 49, 152, 882
Glazunov, Aleksandar 523, 527, 528, 550, 551—552, 553, 833, 834
Glière, Reinhold 553, 818, 832—833, 838, 842
Glinka, Mihajlo 334, 339, 428, 429—433, 434, 435, 518, 519, 520, 521, 523, 532, 552, 655, 831, 868
Gluck, Christoph Willibald 162, 174, 217, 222, 249, 252, 253, 262, 265, 269—277, 304, 319, 322, 323, 328, 340, 372, 399, 406, 416, 456, 457, 472, 481, 485
Gljebov, Igor, v. Asafjev Boris
Gnatalli, Radamés 957
Gnjesin, Mihail 833
Gobatti, Stefano 505
Godard, Benjamin 628
Goedicke, Aleksandar 832, 833
Goehr, Alexander 815
Goes, Damião de 881
Goethe, J. W. 232, 268, 269, 343, 358, 362, 368, 369, 462, 464, 465, 466, 472, 473, 474, 511, 554, 609, 611, 625, 647, 738, 883
Gogolj 428, 533, 538, 549, 734, 764, 787, 814, 823, 837
Goldenweiser 830
Goldmark, Carl 615, 902
Goldoni, Carlo 253, 255, 323, 510, 787, 836
Goldschmidt, H. 170
Goldsteins, Edmund 844
Goléa 768
Goleminov, Marin 929
Goleniščev-Kutuzov, A. 540
Golestan, Stan 930
Gombau, Gerardo 880
Gomes, Antonio Carlos 955
Gomis, José 870
Gomolka, Nikolaj 442
Gomoljaka, Vadim 840
Gonzaga, Ferdinand 131
Goodman, Benny 943
Goossens, Eugene 805
Gorczycki, Grgur 443
Gorecki, Henryk 925
Gorini, Gino 772
Gorki, Maksim 836, 839
Görner, Hans-Georg 748
Goss, John 799
Gossec, François Joseph 277, 279, 306, 331 332
Götz, Hermann 615
Goudimel, Claude 127
Goudoever, Henri Daniel van 913
Gould, Morton 951
Gounod, Charles 510—511, 513, 549
Gourmont 700
Goya, F. 868, 874
Gozzi, C. 478, 821
Grabner, Hermann 740
Graener, Paul 617
Grainger, Percy 945
Gram, Peder 900
Granados, Enrique 868, 870, 871—874
Grandi, Alessandro 197
Graun, Johann Gottlieb 300
Graun, Karl Heinrich 232, 267, 300
Gravitis, O. 844
Grečanjinov, Aleksandar 528, 553, 560, 706, 845
Greene, Maurice 799
Greff 856
Gretry, André E. M. 217, 252, 263, 264—265, 306, 332, 456, 485, 905
Grgur I Veliki (papa) 41, 422
Grgur II papa 42
Grgur III papa 42
Grieg, Edvard 366, 890—892, 893, 894, 898, 939
Griffes, Charles 945
Grimm, Melchior 261, 262
Grinblat, R. 844
Grinup, A. 844
Grocheo, Johannes de 67, 98, 103
Grofé, Ferde 946, 947
Grosz, Wilhelm 740
Groven, Eivind 893

Gruber, R. 57, 63, 91
Gruenberg, Louis 945
Gruenthal, Joseph, v. Tal, J.
Grünewald, Mathias 724
Grünfeld, Niels 843—844
Gruodis, Juozas 844
Guaccero, Domenico 776
Guarini 158
Guarneri 205
Guarnieri, Camargo 957
Guastavino, Carlos 959
Gudmundsen-Holmgren, Pelle 901
Guédron, Pierre 182
Guerrero, Francisco 137, 138, 869, 870
Guerrini, Guido 765—766
Guglielmi, Pietro 255
Guicciardi, Giulietta 342, 354
Guicciardini, Lodovico 82
Guido d'Arezzo 17, 51—52, 58, 152
Guillemain, Gabriel 293
Guilmant, Alexandre 619, 628
Guiraud, E. 619
Gumpelzhaimer, Adam 130
Gundulić, I. 790
Guridi, Jesùs 879
Gurilev, Aleksandar 428—429
Gurov, Leonid 843
Gustav III 894
Gutenberg, J. G. 96
Guzewski, Adolf 578
Guzmán, Federico 962

H

Haarklou, Johanes 893
Haas, Joseph 617
Hába, Alois 669, 670, 789—790, 791, 944, 960
Hába, Karel 790
Haberl, Fr. X. 397
Hačaturjan, Aram 47, 817, 818, 827—829, 831, 835, 841
Hadley, Henry 940
Hadow, W. H. 307
Hadži-Georgijev, Dimitrije 926
Hadžijev, Paraškev 929
Hägg, Gustav 895
Hahn, Reynaldo 515
Haieff, Alexei 951—953
Hakansson, Knut 896
Halévy, Fromenthal Jacques 405, 513
Halffter, Cristobal 880
Halffter Escriche, Ernesto 874, 880
Halffter Escriche, Rodolfo 879—880
Halle, Adam de la 68, 70, 697, 772
Hallén, Andreas 894
Haller, Michael 397
Hannäs, Hilding 897
Hallström, Ivar 894
Halvorsen, Johan 893
Hambraeus, Bengt 898
Hamerik, Asger 899, 900
Hamerik, Ebbe 900
Hamidi, Latif 843
Hamilton, Iain 814
Hammerschlag, Janós 865
Hammerschmidt, Andreas 199
Händel, Georg Friedrich 157, 179, 189, 192, 201, 204, 207, 217, 218, 219—232, 233,234, 242, 270, 273, 277, 293, 307, 309, 315, 316, 318, 320, 330, 340, 395, 468, 476, 730, 799
Handoškin, Ivan 428
Hannikainen, Ilmari 904
Hanslick, Eduard 579, 582, 589
Hanson, Howard 946
Hanuš, Jan 793
Harant z Polžic, Krištof 437
Hargreaves, Francisco 958
Harris, Roy 948
Harrison, Lou 953
Harsányi, Tibor 866
Hartmann, Johann 898
Hartmann, Joh. Peter Emil 899
Hartmann, Karl Amadeus 723, 736—737
Hartmann, V. 540
Hashagen, Klaus 745
Hasse, Johann Adolf 222, 265—266
Hassler, Hans Leo 155, 128, 129
Hasslinger 454
Hastings, Thomas 937
Haubenstock-Ramati, Roman 924
Hauer, Joseph Mathias 45, 739
Haultin, Pierre 96
Hauptmann, M. 390
Haydn, Franz Joseph 178, 192, 217, 218, 245, 268, 293, 295, 297, 299, 302, 303, 304, 305, 307—317, 320, 327, 328, 329, 336, 337, 339, 341, 346, 347, 348, 355, 362, 373, 454, 619, 799, 822, 856, 870, 927
Haydn, Michael 303, 308, 373
Hebbel 611
Hegar, Friedrich 883
Heger, Robert 618
Heider, Werner 744
Heiller, Anton 744
Heine, H. 369, 372, 383, 385, 452, 485, 611
Heinrich, Anton Philip 938
Heise, P. A. 899
Helfert, Vl. 436, 781, 787
Helgason, Halgrimur 935
Heller, Stephen 592
Hellman, Lilian 950
Helm, Everett 951
Hemel, Oscar van 913
Henckell 608
Henkemans, Hans 914
Henrik III 46, 182
Henrik IV 162
Henrik V 84
Henrik VII 135
Henrik VIII 135
Henriques, Fini 900

Henry, Pierre 681
Henze, Hans Werner 723, 738, 739, 743, 745
Heraklid 33
Herbeck, Johann 362
Herberigs, Robert 907
Herder 472
Hermannus Contractus 54, 882
Hernandez Moncada, Eduardo 961
Hérold, Joseph Louis 405
Heron iz Aleksandrije 33
Hervé, Florimond 516
Herz, H. 379, 580
Hesse 608
Hessenberg, Kurt 742
Heyse 609, 611
Hidalgo, Juan 870
Hilarij 41
Hiller, Johann Adam 267, 268
Hindemith, Paul 674, 710, 723—727, 735, 743, 745, 747, 771, 855, 897, 898, 907, 935, 936, 940, 943, 951, 954
Hitler, A. 941
Hlobil, Emil 791
Hobrecht, J., v. Obrecht, J.
Hodža-Ejnatov, Leon 842
Höffding, Finn 900
Höffer, Paul 740
Hoffmann, Ernst Th. Amadeus 336, 337, 380, 382, 396, 759
Hofhaimer, Paul 93—94, 146
Hofmannsthal, Hugo von 607, 887
Hogarth, William 853
Hohensee, Wolfgang 749
Hol, Richard 911
Holbein 743
Holbrooke, Joseph 803—804
Höller, Karl 742
Hollfelder, Waldram 745
Holliger, Heinz 886
Holm, Mogens Winkel 901
Holmboe, Vagn 901
Holoubek, Ladislav 798
Holst, Gustav 803
Holter, Iver 893
Holzbauer, Ignaz 299
Homer 34, 35
Honegger, Arthur 692—696, 698, 707, 772, 882, 941, 943
Hoof, Jef van 907
Hopkinson, Francis 937
Horacije 130, 131
Horland, E. 894
Hornbostel 57
Horsley, Ch. E. 799
Horthy 862
Horvath, Adam 857
Hovhaness, Alan 951
Howells, Herbert 805
Hrenjikov, Tihon 836
Hřímaly, Otakar 786
Hřímaly, Vojtěch 569
Hristov, Dmitri 929
Hristov, Dobri 927
Hrušovský, Ivan 799
Hubay, Jenö 858
Huber, Hans 883
Huber, Klaus 886
Hucbald 53
Hugo, Victor 459, 466, 472, 498, 500, 522
Huizar, Candelario 960, 961
Humfrey, Pelham 201
Hummel, Johann Nepomuk 397, 429
Humperdinck, Engelbert 615, 729, 940, 959
Hünten, Fr. 379
Hunyady, Janós 868
Hurník, Ilja 794
Hurum, Alf 893
Hus, Jan 436
Hüttenbrenner, A. 362
Huybrechts, Albert 910
Hylton, Jack 943

I

Ibert, Jacques 696, 706
Ibsen, H. 614, 734, 890, 892, 893, 898
Ichiyanagi, Toshi 963
Idelsohn, A. Z. 19
Ikonomov, Bojan 929
Ilijev, Konstantin 929
Indy, V. d' v.D'Indy
Infante, Manuel 879
Ingegneri, Marcantonio 124
Inghelbrecht, Désiré Émile 653
Inocent III (papa) 46
Inocent X (papa) 171
Ionesco, E. 814
Ipolitov-Ivanov, Mihajlo 560
Ireland, John 804, 809
Irino, Yoshiro 963
Isaac, Heinrich 94, 130, 905
Isamitt, Carlos 962
Isouard, Niccolò 399
Ištvan, Miloslav 795
Itiberé, Brasilio 956
Ivan XXII (papa) 52
Ivan XXIII (papa) 698
Ivan Đakon 41
Ivan Grozni 422, 529
Ivan iz Damaska 55
Ivan Luxemburški 75, 436
Ivanov, Janis 843
Ives, Charles 944—945, 947
Izidor iz Seville 48

J

Jacob, Maxime 701
Jacoby, Hanoch 936
Jadassohn, Salomon 592
Jakov iz Liègea 76
Janáček, Leoš 370, 542, 780—784, 787, 789, 790, 791, 792
Janequin, Clément 125—126, 137, 453
Janovka, Tomáš 438
Jaques-Dalcroze, Émile 886
Jardanyi, Pál 868
Jarecki, Tadeusz 916
Jarnach, Philipp 740, 752
Järnefeldt, Armas 903
Jarre, Maurice 709
Jarulin, Farid 843
Jarzebski, Adam 443
Jean-Paul 380
Jefferson, Th. 948
Jelinek, Hanns 741
Jemnitz, Sándor 865
Jenkins, John 216
Jensen, Adolf 592, 893
Jensen, Ludwig Irgens 893
Jeppesen, K. 122
Jeremiáš, Jaroslav 571, 787, 789
Jeremiáš, Otakar 571, 789
Jersild, Jörgen 901
Jesipova 819
Jiménez, Miguel Bernal 961
Jirák, Karel Boleslav 789
Joachim, Joseph 580, 582, 858
Johansen, David Monrad 893
Johnson, Robert 191
Jolivet, André 701—702
Jommelli, Nicolò 252, 255, 266
Jongen, Joseph 909
Jongen, Léon 909
Jora, Mihail 931
Jordan, Sverre 893
Josip II 268
Josquin des Prés, v. Des Prés J.
Jotcyko, Tadeusz 578
Joyce 775
Joyeuse, vojvoda de 182
Jozefina, carica 408
Judakov, Solomon 843
Judin, G. 551
Julije Cezar 224
Jurjans, Andrejs 843
Jurovski, Vladimir 836
Jurovský, Šimon 798
Justinijan (car) 55
Juzeljunas, Julius 844
Jyrkiäinen, Reyko 905

K

Kabaljevski, Dmitrij 818, 830—831, 835, 839
Kabeláč, Miloslav 792
Kádosa, Pál 867
Kafenda, Frico 796
Kafka, F. 737, 738
Kagel, Mauricio 960
Kahn 629
Kajanus, Robert 902
Kájoni, Janós 856
Kalabis, Viktor 794
Kalkbrenner, Friedrich 305, 379
Kalliwoda, Jan 440
Kallstenius, Edwin 896
Kálmán, Emmerich 618
Kalniņš, Alfred 843
Kalomiris, Manolis 933—934
Kaljinjikov, Vasilij 560
Kamieński, Lucian 916
Kamieński, Matej 441, 443
Kaminski, Heinrich 740
Kaminski, Joseph 936
Kant, Immanuel 466
Kapela, Marcijan 48
Kapp, Artur 844, 845
Kapp, Eugen 845
Kapp, Willem 845
Kapr, Jan 793
Kaprál, Václav 787
Kara-Murza, Krištofor 841
Karadžov, Dimitrije 927
Karaev, Kara 842
Karamzin 534
Karastojanov, Asen 927
Kardoš, Dezider 798
Karel, Rudolf 785
Karkoschka, Erhard 745
Karlo II 191, 192
Karlo IV 436
Karlo VI 438
Karlo VII 84, 87
Karlo IX 181
Karlo X 401
Karlo Eduard Stjuart 222
Karlo Smjeli 82
Karlo Veliki 42
Karlowicz, Mieczyslaw 915
Karmalina, L. I. 524
Karrér, Pavlos 933
Karsavina, T. 847
Karyotakis, T. 934
Kasandžijev, Vasil 929
Kasiodor 48
Kassern, Tadeusz 922
Kašlík, Václav 793
Katakouzinos, A. 933
Katarina II, ruska carica 255, 426
Kaucki, V. 926
Kauer, Ferdinand 439, 454
Kaulbach, W. 473
Kazim Akses, Nesil 935
Kazuro, Stanislav 916
Keats, J. 803
Keil, Alfredo 881
Keiser, Reinhard 189—190, 232, 898
Keldiš, J. 429, 434, 518, 519, 520, 522, 536
Keller 611
Kelterborn, Rudolf 886
Kemal-paša 935
Kende, Jan 799

Kenessey, Jenö 867
Kenton, Stan 943
Kepitis, Janis 844
Kerle, Jakobus de 120, 437
Kerll, Johann Kaspar **188**, 196, **213**, 232
Kersters, Willem 908
Kervorkian, Komitas Sogomon 841
Ketting, Otto 914
Ketting, Piet 913
Khayyam, O. 742
Kiel, Friedrich 592
Kienzl, Wilhelm **615**, 617
Kiesewetter, R. 84
Kiladze, Grigorij 840
Kilar, Wojciech 925
Killand, O. 894
Killmayer, Wilhelm 744
Kilpinen, Yrjö 904
Kind, F. 375
Kindermann, Erasmus **199**, 213
Kinezije 36
Kinsky (grof) 281
Kinsky (knez) 343, 345
Kipling, R. 804
Kirchner, Leon 954
Kirchner, Theodor 592
Kiriac, Demetri 930
Kirver, Boris 845
Kisielewski, Stefan **922**
Kistler, Cyrill 615
Kittl, Bedřich 440
Kjerulf, Halfdan 890
Klami, Uuno 904
Klaudije Ptolomej 33, **34**
Klebe, Giselher 683, **744**
Klee, P. 744
Kleist 614, 738
Klement IX (papa) 170
Klenau, Paul von 900
Kletzki, Paul 921
Kleven, Arvid 893
Klinger 582
Klose, Friedrich 589, **615**
Klova, Vitautas 844
Klughardt, August **476**
Klusák, Jan 795
Kniper, Lev 834
Koch, Erland von 897
Kochan, Günter 749
Kochanovsky, Ivan **442**
Köchel, L. von 320
Kočetov, Vadim 834
Kodály, Zoltán 689, 856, **862—865**, 866
Kodavý 441
Koechlin, Charles 641, **652**, 923, 957
Koetsier, Jan 914
Kohn, Karl 955
Koka, Evgenij 843
Kokkonen, Jonas 905
Kolár 562
Kollar 441
Kolmann, Peter 799
Kolodub, L. 840
Komitas, v. Kervorkian
Komzák 570
Kondracki, Mihajlo 921
Konfucije 14
Konrad II 46
Kopernik, Nikolaj 724
Kopitman, Mark 840
Koppel, Herman David 900
Korčmarev, Klimentij 834—835
Kořínek, Miroslav 799
Korngold, Erich Wolfgang 617
Korngold, Julius 617
Kósa, György 866
Kosenko 839
Kotoński, Wlodzimierz **924**
Kounadis, Arghyris 934
Koussewitzki, Sergej 854
Kovalj, Marian **835**, 839
Kovařovic, Karel 781, **784—785**
Koven, Reginald de 940
Kowalský, Julius 799
Kox, Hans 914
Kozlovski, Józef 426, 443
Koželuch, Leopold **303—304**, **439**
Kraft, Antonín 315
Krasa, Hans 795
Krein, Aleksandar 833
Krein, Grigorij 833
Kreisler, Fritz 304
Krejčí, Iša 791
Krejčí, Miroslav 789
Kréméry 441
Křenek, Ernst 664, 723, **727—729**, 745, 941, 943, 954
Krenz, Jan 924
Kresánek, Josef 798
Kretzschmar, H. 178
Kreutzer, Konradin 397
Kreutzer, Rodolphe 307, 357
Křička, Jaroslav 785—786
Krieger, Armando 960
Krieger, Johann Philipp **266**
Krilov 426
Kristina, švedska kraljica 177
Křižkowsky, Pavel 440
Krjukov, Vladimir 835
Krleža, Miroslav 538
Krohn, Ilmari 903
Kroll, E. 375
Krombholc, Jaroslav 793
Krstev, Aleksandar 927
Kubelík, Jan 776, 793
Kubelík, Rafael 793
Kuhač, Franjo 281, 307, **308**, **313**, **351**
Kuhlau, Friedrich **734**, **899**
Kuhnau, Johann **213—215**, 233, **454**
Kukuzel, Ivan 55—56
Kunzen, F. 898
Kupka, Karel 794
Kupkovič, Ladislav 799
Kurpinski, Karol 443
Kurtág, György 868
Kurzbach, Paul 748
Kusevicki, S. 556
Kusser, Sigismund 189
Kutev, Filip 928
Kuula, Toivo 904
Kuusisto, Taneli 904
Kuzma iz Jeruzalema 55
Kužamjarov, Kudus 843
Kvapil, Jaroslav 789
Kvernadze, Aleksandar 841
Kytson, Th. 136

L

La Harpe 273
Laborde, Jean Benjamin de 265
Labroca, Mario 766
Labuński, Wiktor 920
Lachner, Franc 361, **397**
Laciak 441
Ladislav IV 442
Lafargue 631
Lafinur, J. C. 958
Lafone, Oscar Blamey 958
Lagidze, Revaz 841
Lajtha, László 865
Lakner, Yehoushuá 936
Lalande, Michel Richard de **200**
Lalo, Édouard **514**, 868
Lamartine, A. de 472
Lamas, José Angel 962
Lambelett, Napoleon 933
Lambert, Constant 808
Lamm, P. 539
Lammenais, H. 466
Lamoureux, Charles 619
Lampugnani 304
Lana 869
Landi, Steffano 170
Landini, Francesco 80—81
Landormy, P. 272
Landowska, Wanda 877
Landowski, Marcel 709
Landré, Guillaume 913
Landré, Willem **912**, 913
Láng, P. H. 938
Lang, Walter 883
Lange-Müller, Peter 899
Lanier, Nicolas 191
Lanner, Joseph 447, **618**
Lantins, Arnold de 86
Lantins, Hugo de 86
Lanza, Alcides 960
Laparra, Raoul 515
Larrazábal, Felipe 962
Larsson, Lars Eric 897
Las iz Hermione 33, 35
Laskovski, I. 429
Lasso, Orlando di 61, 89, 115, **129**, **130—134**, 136, 155, 224, 320, 437, 905
Latilla, Gaetano 252
Lauber, Joseph 886
Lauko, Dezider 796
Launis, Armas 904
Lavigna, Vincenzo **497**
Lavignac 652
Lavotta, Ivan 857
Lavranga, Dionysios 933
Lavry, Marc 936
Lawes, Henry 191, 201
Lawes, William 191, 201
Lazar, Filip 931
Le Bègue, Nicolas 216
Le Bel, Firmin 119
Le Flem, Paul 653
Le Jeune, Claudin (Claude) 181
Le Roux, Maurice 704
Lechner, Leonhard 129
Leclair, Jean-Marie 292—**293**
Lecocq, Charles 516
Lecuna, Juan 962
Lees, Benjamin 954
Leeuw, Ton de 914
Lefeld, Jerzy 921
Legley, Victor 908
Legrenzi, Giovanni 173, **197**, **206**
Lehár, Franz 618
Lehmann, Hans Ulrich 886
Leibowitz, René 664, 665, **703—704**, **738**
Leichtentritt, H. 450
Leifs, Jon 935
Leighton, Kenneth 815
Lekeu, Guillaume **626**
Leleu, Jeanne 709
Lemba, Artur 844
Lenau, N. 474
Leng, Alfonso 962
Lenz, W. 341
Lenjin 833
Leo, Leonardo 179, **252**
Leoncavallo, Ruggero **506**, **507**, 509
Leoninus 61, 62
Leopardi, G. 452, 768
Leopold I 176
Leopolita, Martinus 442
Lesage, René 261
Leslie, Henry 799
Lessing, G. E. 268, 336
Lesueur, François Jean 331, **332**, **456**, **458**
Lesur, Daniel 701
Letelier, Alfonso 962
Levidis, Dimitri 934
Levitin, Jurij 839
Levy, Alexandre **956**
Lewkovitch, Berhard 901
Lichnowsky (knez) 339
Lidholm, Ingvar 898
Lie, Sigurd 893
Liebermann, Rolf 676, **885**
Lier, Bertus van 913
Ligeti, György 676, **868**
Liliencron 608
Liljefors, Ingemar 897
Liljefors, Ruben 895

Lincke, Paul 618
Lind, Jenny 894
Lindberg, Oskar 895—896
Lindblad, Adolf Fredrik 894
Linde, Bo 898
Lindemann, L. M. 890
Lindley, 315
Lindner, A. 597
Link, Joachim-Dietrich 748—749
Linnala, Eino 904
Linos 22
Lioncourt, G. de 627
Lipatti, Dinu 837, 933
Lisenko, Nikola 837, 839
Lisinski, Vatroslav 440
Lis'e, Rouget de 331
Liszt-Wagner, Cosima 466, 468, 478, 480
Liszt, Franz 47, 334, 337, 338, 360, 367, 390, 398, 452, 453, 460, **465—475,** 476, 478, 480, 533, 562, 563, 567, 570, 577, 579, 580, 589, 593, 597, 599, 600, 601, 602, 616, 618, 632, 648, 655, 750, 776, 800, 857, 858, 871, 881, 894, 895, 899, 939
Lobelj, Solomon 843
Lobkowitz (knez) 343, 345
Lobo, Duarte 881
Locatelli, G. B. 438
Locatelli, Pietro 207, **283**
Locke, Matthew 191, **192**
Loeffler, Charles Martin 940
Loewe, Carl 397
Logothetis, Anestis 934
Logroscino, Nicola 252
Lomakin 517
Lomonosov 424
Longfellow 572
Longo, A. 285
Lopatnikov, Nikolaj 845, **855**
Lope de Vega 868, 869
López-Buchardo, Carlos 959
Lopez Graça, Fernando 882
Lord, A. 862
Lord Berners, v. Berners
Loris, Heinrich, v. Glareanus
Lortzing, Albert 397, 615
Lotti, Antonio 197, 220
Louel, Jean 908
Louys, P. 635, 640
Löwe, Carl, v. Loewe
Lualdi, Adriano 765
Lucký, Štěpan 793—794
Lüdig, Mikhel 844
Ludwig, F. 74
Ludwig II 480
Lukačić, Ivan 197
Lully, Jean Baptiste 181, **183—187,** 190, 192, 200, 257, 258, 273, 274, 289, 456
Lundquist, Torbjörn 898
Lupi, Roberto 770
Luppato, Giorgio 107
Luther, Martin **128, 130,** 132, 194
Lutoslawski, Witold 923
Lutyens, Elisabeth **808,** 814
Luyton, Charles 437
Luzzaschi, L. 209

Lj

Ljadov, Anatolij 527, 528, 539, **550—551,** 552, 818, 819, 833
Ljapunov, Sergej 521, **560**
Ljatošinski, Boris 838—839
Ljermontov 428, 520, 521, 827, 830
Ljeskov 827
Ljudevit XI 85
Ljudevit XIII 181, 182
Ljudevit XIV 184, 185, 216, 288
Ljudevit XV 257
Ljudkevič, Stanislav 838

M

Macchi, Egisto 776
Macchiavelli 766
MacDowell, Edward 939—940
Macfarren, George A. 799
Machado, Augusto 768, 774, **881**
Machault, Guillaume de 73, **75—76,** 436
Mackay, 608
Mackenzie, Alexander Campbell 801
Maconchy, Elisabeth 808
Macudzinski, Rudolf 798
Mačavariani, Aleksej 840—841
Maderna, Bruno 683, **773,** 774
Madetoja, Leevi 904
Madonis 425
Maeterlinck, Maurice 560, 629, 635, 641, 649, 786
Magnard, Albéric 652
Magomaev, Abdul Muslim 842
Mahan, K. 926
Mahler, Gustav 589, **593—596,** 599, 609, **674,** 721, 785, 789, 917
Maillart, Aimé 511
Majakovski 831, 836
Majboroda, Georgij 839—840
Makarov, Valentin 837
Maklakiewicz, Jan 921
Maksimilijan, car 146
Maksimilijan II 437
Malawski, Artur 922
Maldibaev, Abdilas 843
Maleingreau, Paul de 909
Malfatti, Tereza 342
Malipiero, Gian Francesco 752, **757—761,** 766, 772, 773, 959
Malipiero, Riccardo 772
Mallarmé 629, 631, 637, 700, 726
Malovec, Jozef 799
Mälzel 352
Mamangakis, Nikos 934
Mamontov, S. 554
Mancinelli, Luigi 505
Mandyczewski, E. 309
Manén, Joan de 878—879
Mann, Th. 896
Mannino, Franco 776
Manolov, Emanuil 926
Mantova, Alberto da 141
Manuel, Roland 707
Manzaros, N. 933
Manzoni, Alessandro 504
Manzoni, Giacomo 775, **776**
Marais, Marin 187
Marazzoli, Marco 170
Marcabru 68
Marcello, Benedetto **197,** 248, 269, 287
Marchand, Louis 216, 292
Marchetti, Filippo 505
Marek, Czeslaw 920
Marenzio, Luca **112—114,** 136, 443
Marescotti, André 888
Margaritis, Loris 934
Marija Antoinetta 272, 273, 319
Marija Kazimira (poljska kraljica) 285
Marija Stuart 395, 768
Marija Terezija 270, 273
Marinetti 764
Marini, Biagio 206
Marinov, Ivan 929
Markevič, Igor 706, 845, **855**
Marmontel 273
Maros, Rudolf 868
Marschner, Heinrich **396—397,** 482
Marsija 22, 34
Martelli, Henri 707
Martin, Frank 689, 882, **887—888**
Martin y Soler, Vicente 869
Martinet, Jean Louis 704
Martini, Giambattista (Padre) **287,** 301, **426,** 439
Martinon, Jean 650, **708**
Martinů, Bohuslav 650, 690, 706, **787—789,** 941
Martucci, Giuseppe 749, **750,** 752
Marx, Joseph **617—618,** 935
Marx, Karl 740—741
Mascagni, Pietro **506—507,** 509, 927
Maschera, Florentio 148
Mason, Daniel Gregory 939
Mason, Lowell **937,** 939
Massenet, Jules **513,** 549, 619, 651, 738, **785,** 886, 930, 933
Masson, P. M. 457
Matinski, M. 426
Mátray, Gabriel 857
Matsudaira, Yoritsune 963
Máttei, Padre Stanislao 409, 417
Mattheson, Johann 199, **220**
Matthus, Siegfried 749
Matvejev, Mihail 836
Mauduit, Jacques **127,** 181
Maupassant, G. de 812
Maw, Nicholas 815
Mayr, Simon **406,** 417
Mayrhofer, J. 361
Mayuzumi, Toshiro 963
Mazarin 182, 183
Mazocchi, Domenico 170
Mazocchi, Virgilio 170
Mazzini 417
Mc Donald, Harl 948
Meck, Nadežda 543, 545, 631
Medici, Ferdinando dei 160
Medici, Francesco dei 160
Medici, Lorenzo dei 85
Medici, Maria dei 162
Mediňš, Jakov 843
Mediňš, Janis 843
Mediňš, Jazep 843
Medtner, Nikolaj 560, **561,** 845
Meester, Louis de 908
Méhul, Nicolas Étienne **331, 399,** 457
Mejerovič, Mihail 840
Mejía, Adolfo **962**
Mejtus, Julij 839
Melani, Jacopo 174
Melartin, Erkki 904
Melcer, Henryk 578
Melgaz, Dias 881
Meličko, Vladimir 796
Mellnäs, Arne 898
Melville, H. 812
Melzi 269
Mendelsohn, Alfred 932
Mendelssohn, Fanny 390
Mendelssohn, Moses 389
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 234, 334, 360, 364, 366, 378, 380, **389—395,** 396, 420, 464, 520, 592, 600, 655, 799, 893, 899
Mendes, Manuel 881
Mengelberg, Willem 911
Mennin, Peter 954
Menotti, Gian Carlo 771
Menter, Sophie 468
Menuhin, Yehudi 394, 930
Mercadante, Saverio Francesco 418
Merikanto, Aarre 904
Merikanto, Oskari 903
Merilainen, Usko 905
Mérimée, Prosper 512, 804
Merulo, Claudio **147,** 148, 158, 212
Messager, André 516
Messiaen, Olivier 666, 667, 681, 701, **702—703,** 704, 738, 815, 889, 914
Mestres Quadreny, J. M. 880
Metastasio, Pietro **248—249,** 252, 255, 266, 269, 272, 283, 308, 324
Metternich, knez 346, 361
Meulemans, Arthur 907
Meyer, Ernst Hermann 748
Meyerbeer, Giacomo 377, **402—405,** 408, 416, 430, 434, 456, 478, 479, 549, 569, 615
Mezomed s Krete 32

Michelangelo 359, 470, 611
Mickiewicz, A. 578
Miča, František Václav 438
Mieg, Peter 884
Mielczewsky, Martin 443
Mignone, Francisco 957
Migot, Georges 707
Miguez, Leopoldo 955
Mihalovich, Edmund 858
Mihalovici, Marcel 706, **931—932**
Mihály, András 867
Milan, Luis 141, 869
Milano, Francesco da 141
Milewid, Antun 443
Milhaud, Darius 678, 681, 692, **696—698**, 738, 941, 943, 944
Miller, A. 953
Millöcker, Karl 618
Milner, Anthony 815
Milorava, Šota 841
Milton 315
Minermo 35
Mingotti 270
Miroglio 306
Mirzojan, Eduard 842
Mitropoulos, Dimitri 934
Miyoshi, Ahira 963
Mjaskovski, Nikolaj 817, **818**, 827, 830, 831, 835
Mlynarski, Emil 578
Mocquereau, Dom André **42**
Moeran, Ernst John 806
Moeschinger, Albert 883
Mohaupt, Richard 741—742
Mohler, Philipp 742
Mokrousov, Boris 818, **836**
Molčanov, Kiril 836—837
Moleiro, Moisés 962
Molière 184, 200, 323, 608, 742, 770, 885
Molina, Tirso da 323
Molinaro, Simone 141
Mompou, Federico 879
Moncayo, Pablo 961
Mondino, Pedro 962
Mondonville, Jean Joseph 293
Monet, Claude 629
Moniuszko, Stanislaw 577—578
Monn, Georg Mathias 300
Monsigny, Pierre Alexandre 263, **264**, 265
Montaigne, M. de 466
Montan-Berton, Henri 332
Montan-Berton, Pierre 265
Monte, Philippe de **130**, 437
Montéclair, v. Pinolet, M.
Montemezzi, Italo 510
Montero, José Angel 962
Monteverdi, Claudio 110, 113, 153, **157**, 160, 162, **164—169**, 173, 177, 178, 187, 192, 196, 198, 206, 210, 247, 627
Montpensier, Mlle de 184
Moore, Douglas 946
Moore, Th. 389
Mooser, R. A. 695
Morales, Cristobal **137—138**, 869, 870
Morawski, Eugenius 915
Mörike, Eduard 609, 611
Morley, Thomas **136**, 137, 141, 151, **799**
Moroi, Makoto 963
Mortari, Virgilio 762, **770**
Mortelmans, Lodewijk 907
Mortensen, F. 894
Morthenson, Jan W. 898
Morzin (grof) 308
Moscheles, Ignaz 305, 390
Moser, H. J. 199
Mosolov, Aleksandar 839
Mosonyi, Mihajlo 858
Moszkowski, Moric 578
Mottl, Felix 589
Moulinié, Étienne 182
Mouton, Jean 89
Moyzes, Aleksandar **796**, 798
Moyzes, Mikuláš **795**, 796
Mozart, Konstanca 320, 322, 373
Mozart, Leopold **318**, 319
Mozart, Marija Ana 318
Mozart, Wolfgang Amadeus 178, 190, 204, 217, 218, 223, 224, 245, 263, 265, 268, **293**, 295, 302, 305, 307, 312, 314, **317—330**, 336, 337, 339, 340, 341, 345, 346 347, 348, 349, 354, 355, 362, 372, **409**, 434, 439, 468, 482, 504, 598, **607**, 618, 619, 750, 773, 854, 856, 870
Mraczek, Josef Gustav **795**
Mšvelidze, Šalva 840
Mudarra, Alfonso 141
Muffat, Georg 213
Muffat, Gottlieb 232, 303
Muhamedžanov, S. 843
Mulé, Giuseppe **765**
Müller, Wenzel 439
Müller, Wilhelm 371, 372
Muradeli, Vano 817, 818, **840**
Murillo, B. E. 868
Murillo, Emilio 962
Muris, Johannes de 73, **76—77**
Muset, Colin 68
Musicescu, Gavril 930
Musorgski, Modest 334, 339, 370, 431, **434**, 518, 523, 524, 527, **532—542**, 543, 582, 611, 637, 642, 781, 831
Musset, A. de 931
Mustakov, Janko **926**
Mysliveček, Josef 439

N

Nabokov, Nikolaj 845, **855**
Nägeli, Hans Georg 882
Nahabin, Vladimir 839
Nannino, Giovanni Bernardino **124**
Nannino, Giovanni Maria 124
Napoleon Bonaparte 323, 332, 336, 338, 343, 348, 373, 375, 398, 399, 400, 407, 408, 428, 429, 521, 547
Napoleon III 455, 516
Nardini, Pietro 281, **304**
Nasidze, Sulhan 841
Natra, Sergiu 933
Naumann, E. 454
Naumann, Johann Gottlieb **894**
Naumov, Petko 927
Navarro, Jorge Arandia 960
Nedbal, Oskar 571, **785**
Neefe, Christian Gottlob **268**, 340
Negrea, Martian 931
Negri, Gino 772
Nejedlý, Vit **793**
Nejedlý, Zdeněk **793**
Nenov, Dimitri 928
Nepomuceno, Alberto 956
Nepot, Kornelije 477
Neri, Filip 194
Neri, Massimiliano 206
Neruda 561
Nessler, Victor 614—615
Nestorov, Heraklit 927
Neubauer 454
Neumann, Věroslav 795
Neusiedler, Hans 141
Neusiedler, Melchior 141
Newsiedler, Jan 441
Newton, I. 221
Nezeritis, A. 934
Nichelmann 267
Nicolai, Otto 397, 802
Nielsen, Carl 897, **899—900**
Nielsen, Riccardo 770
Niemann, Walter 617
Nietzsche, Friedrich 513, 556, **603**, 802
Niewiadomski, Stanislaw 578
Nigg, Serge 704
Nikisch, Artur 589
Nikola iz Krakova 442
Nikola iz Radoma 442
Nikolaj I 430
Nikolajev, Aleksej 837
Nikolajeva, Tatjana 837
Nikolov, Lazar 929
Nilsson, Bo 898
Nin, Joaquín **878**, 880
Nin-Culmell, Joaquín-Maria 880
Nižinski, V. 847
Nono, Luigi 773—774
Nordheim, Arne 894
Nördholm, Ib 901
Nordraak, Richard 890
Nörgard, Per 901
Normet, Leo 845
Noskowski, Zygmunt 578
Notker Balbulus **46**, 453, 882
Nottara, Constantin 931
Novák, Vítězslav 571, 747, **777—779**, 780, 784, 785, 786, 787, 789, 791, 792, 796, 931
Novikov, Anatolij 837
Nowka, Dieter 748
Nowowiejski, Felix 578
Nukada, Kyoko 963
Nunes García, José Mauricio **955**
Nussio, Otmar 889
Nystedt, Knut 894
Nystroem, Gösta 896

NJ

Njaga, Stepan 843

O

Oboussier, Robert 884
Obrecht, Jakob 86, 87, **88—89**, 911
Obretenov, Svetoslav 929
Obuhov, Nikolaj 845, **855**
Ockeghem, Jean 86, **87—88**, 905
Očenaš, Andrej 798
Odak, Krsto 777
Odington, Walter **60**
Oeglin, Erhard **96**
Offenbach, Jacques 396, **515—516**, 618
Oganesjan, Edgar 842
Ogiński, Mihajlo 443
Ohana, Maurice 705
Ölenschläger 898
Olimp 34, 35
Olimp iz Frigije 35
Olmeda, Federico 870
Olsen, Ole 893
Olsen, Rovsing 901
Olsen, Sparre 893
Opienski, Henryk 578
Opitz, Martin 188
Orfej 22, 34
Orff, Carl 723, **731—734**, 745
Orgad, Ben-Zion **936**
Orrego Salas, Juan 962
Ortega, Aniceto 960
Orthel, Léon 913
Ortiz, Diego 869
Osiander, Lucas 129
Osorio y Ricaurte, Juan Crisóstomo 962
Ostrčil, Otakar 785
Ostrovski, A. 34, 529, 766, 781
Oswald, Henrique 955
Otescu, Nonna 931
Otte, Hans 744
Otterloo, William van 914
Ottoboni, P. 207, 220
Ovidije 303
Owen, W. 813

Michelangelo 359, 470, 611
Mickiewicz, A. 578
Miča, František Václav 438
Mieg, Peter 884
Mielczewsky, Martin 443
Mignone, Francisco 957
Migot, Georges 707
Miguez, Leopoldo 955
Mihalovich, Edmund 858
Mihalovici, Marcel 706, **931—932**
Mihály, András 867
Milan, Luis 141, 869
Milano, Francesco da 141
Milewid, Antun 443
Milhaud, Darius 678, 681, 692, **696—698**, 738, 941, 943, 944
Miller, A. 953
Millöcker, Karl 618
Milner, Anthony 815
Milorava, Šota 841
Milton 315
Minermo 35
Mingotti 270
Miroglio 306
Mirzojan, Eduard 842
Mitropoulos, Dimitri 934
Miyoshi, Ahira 963
Mjaskovski, Nikolaj 817, **818**, 827, 830, 831, 835
Mlynarski, Emil 578
Mocquereau, Dom André 42
Moeran, Ernst John 806
Moeschinger, Albert 883
Mohaupt, Richard 741—742
Mohler, Philipp 742
Mokrousov, Boris 818, **836**
Molčanov, Kiril 836—837
Moleiro, Moisés 962
Molière 184, 200, 323, 608, **742**, 770, 885
Molina, Tirso da 323
Molinaro, Simone 141
Mompou, Federico 879
Moncayo, Pablo 961
Mondino, Pedro 962
Mondonville, Jean Joseph 293
Monet, Claude 629
Moniuszko, Stanislaw 577—578
Monn, Georg Mathias 300
Monsigny, Pierre Alexandre 263, **264**, 265
Montaigne, M. de 466
Montan-Berton, Henri 332
Montan-Berton, Pierre 265
Monte, Philippe de **130**, 437
Montéclair, v. Pinolet, M.
Montemezzi, Italo 510
Montero, José Angel 962
Monteverdi, Claudio 110, 113, 153, **157**, 160, 162, **164—169**, 173, 177, 178, 187, 192, 196, 198, 206, 210, 247, 627
Montpensier, Mlle de 184
Moore, Douglas 946
Moore, Th. 389
Mooser, R. A. 695
Morales, Cristobal **137—138**, 869, 870
Morawski, Eugenius 915
Mörike, Eduard 609, 611
Morley, Thomas **136**, 137, 141, 151, **799**
Moroi, Makoto 963
Mortari, Virgilio 762, **770**
Mortelmans, Lodewijk 907
Mortensen, F. 894
Morthenson, Jan W. 898
Morzin (grof) 308
Moscheles, Ignaz 305, 390
Moser, H. J. 199
Mosolov, Aleksandar 839
Mosonyi, Mihajlo 858
Moszkowski, Moric 578
Mottl, Felix 589
Moulinié, Étienne 182
Mouton, Jean 89
Moyzes, Aleksandar **796**, 798
Moyzes, Mikuláš **795**, 796
Mozart, Konstanca 320, 322, 373
Mozart, Leopold **318**, 319
Mozart, Marija Ana 318
Mozart, Wolfgang Amadeus 178, 190, 204, 217, 218, 223, 224, 245, 263, 265, 268, 293, 295, 302, 305, 307, 312, 314, **317—330**, 336, 337, 339, 340, 341, **345**, 346 347, 348, 349, 354, 355, 362, **372**, **409**, 434, 439, 468, 482, 504, 598, **607**, 618, 619, 750, 773, 854, 856, 870
Mraczek, Josef Gustav **795**
Mšvelidze, Šalva 840
Mudarra, Alfonso 141
Muffat, Georg 213
Muffat, Gottlieb 232, 303
Muhamedžanov, S. 843
Mulé, Giuseppe 765
Müller, Wenzel 439
Müller, Wilhelm 371, 372
Muradeli, Vano 817, 818, **840**
Murillo, B. E. 868
Murillo, Emilio 962
Muris, Johannes de 73, **76—77**
Muset, Colin 68
Musicescu, Gavril 930
Musorgski, Modest 334, 339, 370, 431, 434, 518, 523, 524, 527, **532—542**, 543, 582, 611, 637, 642, 781, 831
Musset, A. de 931
Mustakov, Janko 926
Mysliveček, Josef 439

N

Nabokov, Nikolaj 845, **855**
Nägeli, Hans Georg 882
Nahabin, Vladimir 839
Nannino, Giovanni Bernardino **124**
Nannino, Giovanni Maria 124
Napoleon Bonaparte 323, 332, 336, 338, 343, 348, 373, 375, 398, 399, 400, 407, 408, 428, 429, 521, 547
Napoleon III 455, 516
Nardini, Pietro 281, **304**
Nasidze, Sulhan 841
Natra, Sergiu 933
Naumann, E. 454
Naumann, Johann Gottlieb **894**
Naumov, Petko 927
Navarro, Jorge Arandia 960
Nedbal, Oskar 571, **785**
Neefe, Christian Gottlob **268**, 340
Negrea, Martian 931
Negri, Gino 772
Nejedlý, Vit 793
Nejedlý, Zdeněk 793
Nenov, Dimitri 928
Nepomuceno, Alberto **956**
Nepot, Kornelije 477
Neri, Filip 194
Neri, Massimiliano 206
Neruda 561
Nessler, Victor **614—615**
Nestorov, Heraklit 927
Neubauer 454
Neumann, Věroslav 795
Neusiedler, Hans 141
Neusiedler, Melchior 141
Newsiedler, Jan 441
Newton, I. 221
Nezeritis, A. 934
Nichelmann **267**
Nicolai, Otto 397, 802
Nielsen, Carl 897, **899—900**
Nielsen, Riccardo 770
Niemann, Walter 617
Nietzsche, Friedrich 513, **556**, **603**, **802**
Niewiadomski, Stanislaw 578
Nigg, Serge 704
Nikisch, Artur 589
Nikola iz Krakova 442
Nikola iz Radoma 442
Nikolaj I 430
Nikolajev, Aleksej 837
Nikolajeva, Tatjana 837
Nikolov, Lazar 929
Nilsson, Bo 898
Nin, Joaquín **878**, 880
Nin-Culmell, Joaquín-Maria **880**
Nižinski, V. 847
Nono, Luigi 773—774
Nordheim, Arne 894
Nördholm, Ib 901
Nordraak, Richard 890
Nörgard, Per 901
Normet, Leo 845
Noskowski, Zygmunt 578
Notker Balbulus **46**, 453, 882
Nottara, Constantin 931
Novák, Vítězslav 571, 747, **777—779**, 780, 784, 785, 786, 787, 789, 791, 792, **796**, 931
Novikov, Anatolij 837
Nowka, Dieter 748
Nowowiejski, Felix 578
Nukada, Kyoko 963
Nunes García, José Mauricio **955**
Nussio, Otmar 889
Nystedt, Knut 894
Nystroem, Gösta 896

NJ

Njaga, Stepan 843

O

Oboussier, Robert 884
Obrecht, Jakob 86, 87, **88—89**, 911
Obretenov, Svetoslav 929
Obuhov, Nikolaj 845, **855**
Ockeghem, Jean 86, **87—88**, 905
Očenaš, Andrej **798**
Odak, Krsto 777
Odington, Walter **60**
Oeglin, Erhard **96**
Offenbach, Jacques 396, **515—516**, 618
Oganesjan, Edgar 842
Ogiński, Mihajlo 443
Ohana, Maurice 705
Ölenschläger 898
Olimp **34**, 35
Olimp iz Frigije 35
Olmeda, Federico 870
Olsen, Ole 893
Olsen, Rovsing 901
Olsen, Sparre 893
Opienski, Henryk 578
Opitz, Martin 188
Orfej 22, 34
Orff, Carl 723, **731—734**, 745
Orgad, Ben-Zion **936**
Orrego Salas, Juan 962
Ortega, Aniceto 960
Orthel, Léon 913
Ortiz, Diego 869
Osiander, Lucas 129
Osorio y Ricaurte, Juan Crisóstomo 962
Ostrčil, Otakar 785
Ostrovski, A. 34, 529, 766, 781
Oswald, Henrique 955
Otescu, Nonna 931
Otte, Hans 744
Otterloo, William van 914
Ottoboni, P. 207, 220
Ovidije 303
Owen, W. 813

P

Pablo, Luis de 880
Paccagnini, Angelo 775
Pachelbel, Johann 213, 238
Pacini, Giovanni 418
Pacius, Frederik 902
Paderewski, Ignacy Josef 578, 915
Padlewski, Roman 924
Padova, Marchetto da 72
Padovano, Annibale 148
Paër, Ferdinando 418, 466
Paganini, Niccolò 283, 398, 749, 762, 764, 768
Pahissa, Jaimé 878
Paine, John Knowles 938
Paisiello, Giovanni 253, 255, 409, 411, 424
Palacký 440, 561
Palade, Constantin 933
Paladi, Radu 933
Palester, Roman 922
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 110, 119—124, 125, 131, 132, 138, 155, 157, 188, 194, 197, 335, 397, 437, 442, 443, 502, 764
Paliašvili, Zaharij 840
Pallandios, M. 934
Pallavicino, Carlo 173
Palmer, Robert 953
Palmgren, Selim 904
Palomares 869
Panfili, B. 207
Paniagua, Cenobio 960
Panufnik, Andrzej 923—924
Papa, Jacobus 127
Papaioannou, J. G. 934
Papp, Lajos 868
Paque, Désiré 909
Paradisi (Paradies), Pietro Domenico 288
Pareja, Bartolomé Ramos (Ramis) de 137, 152
Parisini, Raffaele 933
Parker, Charlie 943
Parker, Horatio 939
Parry, Charles Hubert 800, 802
Partos, Oedoen 936
Pasquini, Bernardo 212, 285
Paškevič, V. A. 426
Patačić, A. (biskup) 303
Pauer, Jiří 794
Paumann, Conrad 145
Paunov, Atanas 926
Pavao Petrovič, ruski veliki knez 426
Pavlova, A. 847
Paz, Juan Carlos 959
Pearsall, Robert L. 799
Pedrell, Felipe 870, 871, 873
Peeters, Emil 907
Peeters, Flor 908
Pejko, Nikolaj 441, 836
Pekiel, Bartolomej 443
Pe'emans, Willem 908
Peñalosa, Francisco 137
Penderecki, Krzysztof 685, 925
Pepping, Ernst 741
Pepusch, J. Chr. 221, 222
Peragallo, Mario 770—771
Perceval, Julio 959
Pereira, Miguel Angelo 881
Perez, Davide 252, 869
Pergament, Moses 897
Pergolesi, Giovanni Battista 190, 217, 224, 250—252, 261, 264, 288, 955
Peri, Jacopo 160—161, 162, 164
Periklo 26
Perkins, John M. 955
Perkowski, Piotr 921
Perlea, Ionel 932
Perosi, Lorenzo 764
Perotinus 61, 62
Perpessas, C. 934
Perrault, Ch. 642, 707
Perrin, Pierre 183, 184
Persichetti, Vincent 953
Perugia, Nicola da 81
Pescetti, G. B. 255
Pesstain, Chaillou de 73
Pestalozzi, Heinrich 883
Petar Veliki 424, 538
Peterka, Rudolf 795
Peterson-Berger, Wilhelm 894
Petitgirard, Alain 709
Petrarca, F. 74, 77, 86, 106, 109, 111, 131, 470
Petrassi, Goffredo 767, 768—769
Petrella, Enrico 505
Petridis, Petro 934
Petronije 700
Petrov, Andrej 837
Petrovics, Emil 868
Petrucci, Ottaviano dei 96, 107, 140
Petrželka, Vilém 787
Pettersson, Allan 898
Petyrek, Felix 795
Pfitzner, Hans 616—617, 751, 940
Philidor, Anne 279
Philidor, François André Danican 263, 264, 265
Philips, Peter 136
Piave, F. M. 498
Piccinni, Nicola 253, 255, 264, 273, 274
Piccioli, Giuseppe 770
Pichl, Václav 439
Pick-Mangiagalli, Riccardo 765
Pierné, Gabriel 513, 628
Pifaro, Marc'Antonio del 141
Pifaro, Nicolò 107
Pijper, Willem 913
Pilati, Mario 770
Pincherle, M. 280
Pindar 32, 35
Pinolet-Montéclair, Michel 187
Pinto-Macedo, Victor 882
Pio V (papa) 46
Pipin Mali 42
Pipkov, Ljubomir 928—929

Pipkov, Panajot 926
Pirandello, L. 759, 764, 951
Pirrotta, N. 160
Pissaro 629
Piston, Walter 946, 953, 954
Pitagora 29, 33
Pixis, Friedrich Wilhelm 440
Pizzetti, Ildebrando 752, 754—757, 798
Plaetner, Jörgen 901
Plamenac, Dragan 87, 104, 197
Planner, Minna 478, 479
Planquette, Robert 516
Platon 23, 32, 35, 36, 106, 691, 954
Platti, Giovanni 305
Playford 200
Plaza, Juan Bautista 962
Plessis 306
Pleyel, Ignaz 306—307
Plutarh 33, 35
Podešva, Jaromír 794
Poe, A. 555, 652, 773, 804
Poglietti, Alessandro 211—212
Poitiers, Guillaume de 68
Polivka, Vladimir 790
Pollarolo, Carlo Francesco 212
Polovinkin, Leonid 834
Poltronieri, A. 761
Polzelli, Luigia 308
Poljak, Jakov 442
Poljakov, Valerij 843
Ponc, Miroslav 791
Ponce, Manuel 960
Ponce de León, José Maria 962
Ponchielli, Amilcare 504, 505
Poniridi, Giorgios 934
Ponse, Luctor 914
Ponte, Lorenzo da 320, 322, 323, 324
Poot, Marcel 907, 908
Pope 221, 222
Poplawski, Marceli 916
Popov, Gavril 835
Popov, Todor 929
Popovici, Doru 933
Poradowski, Stefan Boleslaw 921
Porena, Boris 776
Porpora, Antonio Nicola 222, 287, 308
Porrino, Ennio 770
Porter, Quincy 886, 947
Portogallo, Marc'Antonio, v. Portugal
Portugal da Fonseca, Marcos Antonio 881
Porumbescu, Ciprian 930
Posada Amador, Carlos 962
Pothier, Dom Joseph 42
Potocka, Delfina 445
Poulenc, Francis 692, 698—700
Pouplinière, Le Riche de la 256
Pousseur, Henri 683, 911
Powell, John 945
Praetorius, Michael 199
Prés, Josquin des, v. Des Prés, J.
Prévost 513, 738
Price, Enrique 962
Přihoda, V. 776
Profeta, Laurentiu 933
Prokofjev, Sergej 680, 689, 817, 818, 819—823, 825, 827, 831, 904, 943
Prokš, Josef 440, 562
Proske, Karl 397
Provenzale, Francesco 177
Prudhomme, Sully 629
Prunières, H. 202, 708
Puccini, Giacomo 507—510, 513, 738, 764, 905
Pugačev, Jemeljan 424, 833
Pugnani, Gaetano 281, 304, 305
Pujol, Juan 869
Pulitzer 945
Purcell, Henry 137, 165, 192—194, 201, 216, 221, 799, 800, 810, 814
Puškin 428, 429, 431, 432, 434, 526, 530, 534, 549, 830, 833, 835, 849
Pylkkänen, Tauno 905

Q

Quantz, Joseph Joachim 267, 281, 300, 301
Questenberk (grof) 438
Quinault, Philippe 184—185, 257, 273
Quinet, Fernand 907, 910
Quinet, Marcel 911

R

Raasted, Niels Otto 900
Rabaud, Henri 513, 515
Rabe, Folk 898
Rabelais 125, 690
Racine, J. B. 256, 272, 395
Račjunas, Antanas 844
Radiciotti, G. 409
Rafael 90
Rafaeli, N. 96
Raff, Joseph Joachim 467, 476, 939
Rahmanjinov, Sergej 47, 550, 553—555, 845
Raitio, Väinö 904
Rajčev, Aleksandar 929
Rakoczy, Ferencz 856—857
Rakov, Nikolaj 836
Ramann, L. 475
Rameau, Jean Philippe 185, 187, 200, 217, 252, 255—260, 270, 292, 443, 456, 619, 627, 649, 734
Ramous, Gianni 776
Ramuz, C. F. 851
Rands, Bernard 815
Rangström, Ture 895
Ranki, György 868
Ranta, Sulho 904
Raphael, Günter 741

Raselius, Andreas 130
Rasse, François 909
Rathaus, Karol 920
Rautavaara, Einojuhani 905
Ravel, Maurice 515, 542, 639, 641, **642—647**, 651, 680, 696, 707, 761, 762, 802, 825, 866, 874, 880, 904, 907, 910, 943
Ravenscroft 200
Rawsthorne, Alan 806, **807**
Raxach, Enrique 880
Razin, Stjenjka 422, 818
Razumovski (knez) 355
Rebagliati, Claudio 962
Rebel, Jean-Ferry 292
Rebikov, Vladimir **560—561**, 947
Recio, Marija 457
Refice, Licinio 765
Regamey, Constantin 888
Reger, Max 593, **596—599**, 609, 617, 740, 741, 747, 785, 789
Régnier, H. de 631, 700
Reicha, Antonín 439, 466, **620**
Reichardt, Johann Friedrich 268
Reichel, Bernard 888
Reidarson, Per 893
Reimann, Aribert 745
Reinecke, Carl 592
Reiner, Karel 792
Reinhold, Otto 748
Reinken, Jan 213
Rellstab, Fr. 354, 372
Remenkov, Stefan 929
Rémény-Hoffmann, E. 580
Renoir 629
Reomensis, Aurelianus 48
Respighi, Ottorino 47, 528, **752—754**, 757, 766, 770
Restori 103
Rešid Rey, Džemal 935
Reuter, Fritz 748
Reutter, Georg von **300**, 308
Reutter, Hermann 741
Revucki, Lev 838
Revueltas, Silvestre 961
Reyer, Étienne Louis 511
Reznicek, Emil Nikolaus von 616
Rhaw (Rhau), Georg 129
Rheinberger, Joseph **583**, 939
Riadis, Emil 934
Ricci, Federico 418
Ricci, Luigi 418
Richardson 253
Richter, František Xaver **299**, 439
Ricordi 505
Řídky, Jaroslav 790
Riegger, Wallinford 946
Riemann, Hugo 219, 296, 298, 578, **597**
Rieti, Vittorio 766—767
Righini 323
Riisager, Knudaage 900
Rilke, R. M. 701, 884, 887
Rimbaud 629, 813
Rimski-Korsakov, Nikolaj 334, 338, 339, 431, 434, 518, 523, **526—532**, 536 537, 538, 542, 543, 550, 551, 631, 648, 752, 786, 819, 832, 833, 838, 844, 847, 868
Ringbom, Nils Erik 904
Rinuccini, Ottavio 161, 162, 188
Ritter, Alexander **476**, 599, 600, 602
Rivaud, A. 29
Rivier, Jean 707
Rjepin, I. I. 532
Roberday, François 216
Robles, Daniel Alomias 962
Rocca, Lodovico 766
Röckel, August 478
Rode, Pierre 307
Rodrigo, Joaquín 880
Rogatis, Pascual de 958
Roger-Ducasse, Jean Jules 641, **653**
Rogowski, Ludomir 915—916
Rolland, Romain 165, 174, 223, 249, 330, 354, 465, 514, 640, 642, 830
Rolón, José 960
Roman 55
Ronsard, Pierre de 125, 131, 181
Röntgen, Julius **911—912**
Roos, Robert de **914**
Ropartz, Guy 626
Rore, Cyprien van 110, **111**
Rosenberg, Hilding **896**, 897
Roslavec, Nikolaj 833
Rospigliosi, Giulio 170
Rossellini, Renzo 770
Rossetti, D. G. 635
Rossi, Luigi 171, **183**
Rossi, Michelangelo 170, 211
Rossi, Salomone 206
Rossini, Gioacchino 253, 334, 345, 377, 398, 401, 402, 408, **409—417**, 418, 456, 496, 497, 504, 754, 814, 958
Rota, Nino 771
Rotta, Antonio 141
Roullet, v. Du Roullet
Rousseau, Jean Jacques 261, **262—263**, 268, 269, 273, 336, 424, 425, 426, 640
Rousseau, Samuel 627—628
Roussel, Albert 641, **650—651**, 690, 708, 787, 874, 900, 901, 921, 930, **943**, **945**, 959
Rózsavölgyi, Mark 857
Rozycki, Hijacint 443
Rozycki, Ludomir 915, **916**
Rubbra, Edmund 806
Rubinstein, Anton 517, 518, **519—520**, 542, 750
Rubinstein, Nikolaj 517, 543, 548, 553
Rückert 383, 611
Rudel, Jauffré 68
Rudolf II 129, 437
Rudolf (nadvojvoda) 343, 344, 359
Rudzinski, Witold 923
Rudzinski, Zbigniew 925
Rue, Pierre de la 89
Runolfsson, Karl-Otto 935

Rush, Loren 954—955
Rust, Friedrich Wilhelm 303
Rust, Wilhelm 303
Rutini, Giovanni Marco 305
Ruyneman, Daniel 912
Ruzsicska, Ignac 441, **857**
Rychlik, Jan 793
Rychnovský, Jiří 437
Ryelandt, Joseph **907**
Rzaev, Azer 842

S

Saar, Mart 844
Sacchini, Antonio 252
Sachs, C. 19, 31
Sachs, Hans **95**, 131, 494
Sachse, Hans Wolfgang 748
Sadai, Yitzhak **936**
Sadikov, T. 833
Saeverud, Harald **893**
Safonov 556
Saint-Evrémond 181
Saint-Saëns, Camille 47, 510, **513—514**, 619, 641, 648, 809
Sakadas 35, 453
Salazar, Adolfo **880**
Salazar, Antonio de 960
Salieri, A. 341, **360**, **466**
Salmanov, Vadim 836
Salmenhaara, Erkki 905
Salomon, J. P.
Salomon, Karel 935—936
Salviucci, Giovanni 770
Samara, Spiro 933
Samazeuilh, Gustave **653**
Saminski, Lazar 845, **855**
Sammartini, Giovanni Battista 269, 279, **304**
Sancan, Pierre 709
Sanchez 870
Sánchez Malaga, Carlos 963
Sand, George 445, **466**
Sandi, Luis 961
Santa Cruz, Wilson Domingo **962**
Santoliquido, Francesco **765**
Santoro, Claudio 957—958
Sapfo 35
Saroyan, W. 814
Sarrette, Bernard **330**
Sarti, Giuseppe **255**, 406, 898
Sartori, C. 497
Sas, Andrés 963
Satie, Erik **690—692**, **701**, 804, 874
Sauer, E. 468
Sauguet, Henri 681, **701**
Savery, Finn 901
Savonarola 768
Saygun, Adnan 935
Scalabrini 898
Scarlatti, Alessandro 170, **177—179**, 196, **197**, **207**, **220**, **284**, **296**
Scarlatti, Domenico 217, 220, 230, 279, **284—287**, 292, 304, 761, 762, 764, 805, 869
Schaeffer, Pierre 681, 738
Schäfer, Dirk 912
Schäffer, Boguslaw 924—925
Schalk, Franz 601
Schat, Peter 914
Scheibe, Johann 234, 898
Scheidt, Samuel 206, **213**, 215
Schein, Johann Herman **199**, **213**, 215
Schenk, Johann 341
Scherchen, H. 681, 774
Schering, A. 363
Schibler, Armin 885
Schikaneder, E. 324, 325
Schiller, Friedrich 353, 473, 498, 502, 744
Schillings, Max von 616
Schiske, Karl 743
Schjelderup, Gerhard 893
Schlegel 367
Schlick, Arnold 141
Schmid, E. F. 307
Schmidt, Franz 617
Schmitt, Florent 641, **651—652**, 874
Schneider-Trnavský, Mikuláš **795**
Schober, Franz v. 361
Schobert, Johann 303
Schoeck, Othmar 882, **883**
Schoemaker, Maurits 907
Schöffer Peter 96
Schollum, Robert 743
Scholze, Johann Sigismund, v. Sperontes
Schönbach, Dieter 744
Schönberg, Arnold 661, 662, 663, 664, 665, **666**, 667, 703, **710—718**, 720, 722, 727, 739, 740, 745, 747, 773, 774, 786, 815, 855, 879, 934, 940, 941, 950, 959
Schopenhauer, A. 477, 488, 491
Schreker, Franz **617**, 727
Schröder, Hanning 748
Schubert, Ferdinand 364
Schubert, Franz 268, 334, **337**, 358, **360—372**, 373, 378, 379, **383**, **384**, 387, 396, 397, 420, 447, 468, 588, **609**, 611, **618**, 640, 655, 687, 856, 904
Schuh, W. 731
Schulé, Bernard 888
Schulhoff, Erwin 795
Schuller, Gunther 954
Schultess, Walter 883
Schulz, Johann Abraham Peter 268, 898
Schuman, William 950—951
Schumann, Clara, v. Wieck—Schumann, Clara
Schumann, Robert 334, 337, 350, 360, **364**, 365, 366, 369, **378—389**, 390, 391, **396**, 420, 457, 567, 580, 582, **588**, 592, 600, 611, 618, 637, 655, 750, **819**, **883**, 890, 893, 907, 912
Schuppanzigh, I. 351

Schürmann, Georg Kaspar 266
Schutz, Heinrich 115, 188, 197—199, 232, 735
Schwaen, Kurt 748
Schwertsik, Kurt 744—745
Schwind, M. von 361
Scontrino, Antonio 750
Scott, Cyril 804
Scott, Walter 400, 413, 418
Scotto, A. 96
Scotus, Erigen 58
Scribe, Eugène 400, 401, 403
Searle, Humphrey 814
Sechter, Simon 362, 588, 589
Sedaine 264
Seger, Josef Ferdinand 438
Seiber, Mátyás 814, 867
Seidl, A. 372
Seiffert, M. 230
Seixyas, Carlos de 881
Seraille, Jean Baptiste 292
Senesino 170, 222
Senfl, Ludwig 128, 130, 882
Sérieyx, Auguste 627
Serly, T. 862
Sermisy, Claudin de 127
Serocki, Kazimierz 924
Serov, Aleksandar 519
Sessions, Roger 886, 946
Seter-Starominsky, Mordechai 936
Séverac, Déodat de 653, 871
Sgambati, Giovanni 749, 750
Shadwell 192
Shakespeare, William 136, 191, 192, 395, 397, 411, 417, 463, 473, 503, 520, 521, 592, 602, 611, 615, 652, 697, 707, 733, 744, 759, 766, 802, 812, 884, 885, 888, 953, 959
Shapero, Harold 954
Shapey, Ralph 954
Shaw, Cristopher 815
Shaw, Oliver 937
Shelley, P. B. 800
Shepherd, John 135
Shinohara, Makoto 963
Sibelius, Jean 897, 898, 902—903, 904
Siccardi, Honorio 959
Siegmeister, Elie 950
Sigismund I 442
Sigismund III 443
Sikorski, Kazimierz 920
Sikorski, Tomasz 925
Silbermann, G. 306
Siloti, A. 553
Silva, Alfonso de 963
Silva, Francisco Manuel 955
Silvestri, Constantin 932
Silvestrov, Valentin 840
Simonid 35
Simpson, Christopher 216
Simrock 571
Sinding, Christian 893
Sinigaglia, Leone 749, 750
Sisley 629
Sjögren, Emil 895
Skalkottas, Nikos 934
Sklavos, George 934
Skrjabin, Aleksandar 550, 553, 555—560, 834, 940
Skrowaczewski, Stanislaw 706
Skuherský, František 569
Skulte, Adolf 844
Slavenski, Josip 673, 777
Slavický, Klement 792—793
Slavík, Jozef 440
Slonimski, N. 671
Slowacki 578
Smareglia, Antonio 505—506
Smetana, Bedřich 334, 338, 339, 436, 440, 561—569, 570, 574, 576, 741, 776, 786, 789, 790, 894
Smith Brindle, Reginald 815
Smithson, Harriett 457, 459, 461
Smyth, Ethel Mary 801
Socor, Matei 932
Söderman, Johan A. 894
Soenstevold, G. 894
Sofoklo 26, 27, 36, 395, 533, 616, 695, 757, 765, 802, 911, 912
Sojo, Vicente Emilo 962
Sokola, Miloš 793
Sokolov 829
Sokolovski 263, 425
Sokrat 691
Sollberger, Harvey 955
Solovcov, A. 553
Solovjev-Sjedoj, Vasilij 837
Soltys, Adam 920
Soltys, Mieczyslaw 578
Somis, Giovanni Battista 207, 284
Sommer, Vladimír 794
Sonninen, Ahti 904
Sonnleithner, L. von 359
Soriano, Alberto 962
Soriano (Suriano), Francesco 124
Souffriau, Arsène 911
Soulage, Marcelle 709
Souris, André 910
Sousa, Filipe de 882
Sousa Carvalho, João de 881
Sowerby Leo 946
Spadavekkia, Antonio 835—836
Spagna, A. 196
Spasov, Ivan 929
Spataro, Giovanni 152
Spathys, Theodor 934
Spencer, Herbert 1
Spendiarov, Aleksandar 838
Sperontes 268
Spies, Leo 747
Spinaccino, Francesco 141
Spinetti, G. 144
Spinetus, v. Spinetti
Spisak, Michal 924
Spohr, Ludwig 396
Spongia, Francesco 208

Spontini, Gasparo 398, 400, 403, 406, 407—409, 457
Squarcialupi, Antonio 80
St. Victor, Adam de 46
Staden, Johann 199
Stajnov, Petko 927
Stamitz, Antonín 299, 439
Stamitz, Jan Václav 293, 298—299, 306, 439
Stamitz, Karel 299, 439
Stämpfli, Edward 886
Stanček, Ladislav 796
Standfuss, Johann 267
Stanford, Charles Villiers 800, 802
Stanislav, Josef 790—791
Starer, Robert 936
Starokadomski, Mihail 835
Starzer, Joseph 300
Stasov, V. V. 430, 517, 518, 520, 526, 538
Statkowski, Roman 578
Stefani, Ivan 443
Stefanov, Pavel 927
Steffani, Agostino 188, 220, 221, 266
Stein, J. A. 306
Steinberg, Maksimilijan 528, 823, 829, 833
Steinecke, Wolfgang 710—711
Stenhammar, Wilhelm 894—895
Stephan, Rudi 740
Sterbini, C. 411
Stern, Daniel 466
Sternberg, Erich Walter 936
Stezikor 35
Stieber, Hans 748
Stjepanjan, Aro 841—842
Stjepanjan, Ruben 842
Stockhausen, Karlheinz 668, 683, 723, 738—739, 743, 745, 815
Stoin, Vasil 926
Stojanov, Andrej 927
Stojanov, Pančo 929
Stojanov, Veselin 928
Stojovski, Zygmunt 578
Stoltzer, Thomas 94—95, 856
Stolz, Robert 618
Stradella, Alessandro 176—177, 197, 207, 232
Stradivari, A. 205
Straus, Oskar 618
Strauss, Johann st. 447, 618
Strauss, Johann ml. 618
Strauss, Richard 338, 476, 578, 593, 599—608, 609, 614, 617, 674, 723, 764, 765, 789, 790, 797, 859, 866, 878, 883, 887, 895, 902, 915, 917
Stravinski, Fedor 847
Stravinski, Igor 528, 658, 671, 674, 680, 689, 704, 706, 734, 743, 768, 771, 772, 787, 804, 805, 822, 835, 845—855, 866, 880, 898, 904, 907, 920, 921, 931, 941, 943, 944, 946, 950, 951, 953
Strepponi, Giuseppina 499
Strinberg 896, 951
Stroe, August 933
Stuart, Karlo Eduard 222
Stuart, Marija 395, 768
Stumpf, Carl 1, 2
Stürmer, Bruno 740
Stutchevsky, Yoachim 935
Suard 273
Suchoň, Eugen 796—797
Sugár, Rezsö 868
Suk, Josef 571, 779—780, 784, 785, 787, 791, 792, 796
Sullivan, Arthur 800—801
Sumaya, Manuel de 960
Suppé, Franz 618
Suriano, V. Soriano, Francesco
Surinach, Carlos 953
Süsskind, Hans Walter 785
Süssmayer 330
Suter, Hermann 883
Suter, Robert 885
Sutermeister, Heinrich 689, 882, 884—885
Svendsen, Johan 892—893
Svenson, E. 896
Svetlanov, Evgenij 837
Sviridov, Jurij 836
Sweelinck, Jan Pieters 115, 206, 212, 213, 742, 911
Swieten, van 315
Swift, Jonathan 221, 222
Swift, Richard 955
Sydeman, William 954
Szabelski, Boleslaw 920
Szalonek, Witold 924
Szalowski, Antoni 922
Szamotulski, Waclav 442
Szarzynski, Stanislav 443
Székely, Endre 867
Szelényi, István 867
Szeligowski, Tadeusz 920
Szeluto 915
Szervánszky, Endre 867
Szigeti, J. 858
Szokolay, Sándor 868
Szöllösy, Benedikt 441
Szopski, Felicjan 578
Szymanowski, Karol 658, 914, 915, 916—920, 921, 923

Š

Šafařík 440, 561
Šahmatov, Nikolaj 837
Šehter 818
Šaporin, Jurij 818, 829—830, 835, 837
Šaverzašvili, Aleksandar 841
Ščedrin, Rodion 837
Ščerbačev, Vladimir 834
Šebaljin, Visarion 539, 817, 818, 831, 835
Šebor, Karel 569
Ševčenko, T. 830, 838
Šimai, Pavol 799

Šimkus, Stasys 844
Širinski, Vasilij 835
Širola, B. 351
Šišov, Ivan 834
Škroup, František 440
Šolohov, M. 832
Šostakovič, Dmitrij 816, 817, 818, **823—827**, 831, 835, 837, 950
Šramek, Vladimír 794
Štěpán, Václav 787
Štogarenko, Andrej 839
Švjadas, Jonas 844

T

Tagore 700, 742, 777, **907**, **939**
Tailleferre, Germaine **692**, **698**, **700**, **709**
Takacs, Jenö 866—867
Takemitsu, Toru 963
Taktakišvili, Otar 841
Tal, Joseph 936
Talet 35
Tallat-Kelpša, Juozas 844
Tallis, Thomas **135**, 136, 799
Tamberg, Eino 845
Tanev, Aleksandar **929**
Tansman, Alexander 706, **920—921**
Tanjejev, Sergej 550, **553**, 556, 840
Tappert, W. 476
Tarp, Svend Erik 900—901
Tartini, Giuseppe 217, 279, **281—283**, 304, 768
Tasso, Torquato 109, 114, 158, 160, 164, 472
Tauriello, Antonio 960
Tausig, Karl 467
Taverner, John 135
Taylor, Deems 945
Telemann, Georg Philipp **189**, **190**, 293, 316, 318, 320, 443, 598
Telest 36
Telmányi 858
Ter-Tatevosjan, Džon 842
Terpandar 33, **34**
Terradellas, Domenico 252, 869
Terzi, Antonio 141
Tespis 26
Thalberg, Sigismund 398, 466, 580
Thayer 453
Theile, Johann 189
Thern, Karlo 857
Thibaut, F. J. 397
Thilman, Johannes Paul 747
Thiriet, Maurice **708**
Thomas, Ambroise **511**, 513
Thomas, Theodore 938
Thompson, Randall 886, **948**, 953
Thomson 315
Thomson, Virgil 946—947
Thrane, Waldemar 890
Thuille, Ludwig 615—616
Thun (grof) 562
Tigranjan, Armen 841
Tigranjan, Nikogaios 841
Timmerman 907
Timoklo 55
Timotej 36, 453
Tinctoris, Johannes 151—152
Tinel, Edgar **906**
Tinodi, Sebastijan 856
Tintoretto 115
Tippett, Michael 806, **807—808**
Tirtej 35
Titelouze, Jean 216
Titov, N. A. 428
Titov, N. S. 428
Titov, Vasilije 423
Tizian **115**, **131**
Tjutčev, 830
Tobias, Rudolf 844
Toch, Ernst 740
Todi, Jacopone da 46
Toebosch, Louis **914**
Toëschi, Carlo Giuseppe 299
Togni, Camillo 773
Tolstoj, A. N. 560, 830
Tolstoj, Lav 783, 798, 820
Toma Akvinski 46
Tomasi, Henri 708
Tomášek, Jaroslav 790
Tomášek, Václav Jan 440
Tommasini, Vincenzo 764
Torelli, Giuseppe **206—207**, 280
Torrefranca, Fausto 107, 305
Torres, José de 960
Tosatti, Vieri 773
Touchemoulin 306
Touma, Habib 936
Tournemire, Charles 628
Toyama, Yuzo 963
Traetta, Tommaso **252**, 266, 424
Tranovsky, Jurij 440—441
Trapp, Max 618
Trexler, Georg 748
Troiani, Constantino Cayetano 958
Trojan, Václav 792
Tromboncino, Bartolomeo 107
Tsay-Yu 15
Tubin, Eduard 845
Tudor, David 951
Tu'ebaev, Mukam 843
Tůma, František 438
Tunder, Franz 199
Turchi, Guido 772
Turina, Joaquín 878
Turnovsky, Jan Trojan 437
Tuskija, Jona 840
Tutilo 47, 882
Tveitt, Geirr **893—894**
Twain, M. 954
Tye, Christopher 135

U

Ugarte, Floro 959
Uhl, Alfred 742
Ullman, Bo 898
Umlauf, Ignaz 268
Urban VIII (papa) 170, 171
Uribe, Guillermo 962
Urrutía Blondel, Jorge 962
Ursprung, O. 121
Usandizaga, José-María 879
Usmanbas, Ilhan 935
Uspenski 842
Usper, v. Spongia, F.

V

Václav II 436
Vajnjunas, Stasis 844
Val, François, v. Du Val, F.
Valcarcel, Theodoro 962—963
Valen, Fartein 893
Valentini, Giovanni 208
Valéry, P. 695, 700
Vancea, Zeno 932
Vaqueiras, Rambaut de 103
Varèse, Edgar 701, **945—946**
Varlamov, Aleksandar 428
Varvoglis, Marios 934
Vasilenko, Sergej 553, 827, **832**, 842
Vasina-Grosman 830
Vaudemont, Mlle de 182
Vaughan Williams, Ralph 802—803
Vecchi, Orazio **159**, 162
Vecsey, F. 858
Vedro, Adolf 845
Vég, M. 864
Velasquez 868
Velden, Renier van der 908
Venatorini, v. Mysliveček, Josef
Venosa, Carlo Gesualdo da 112,**114**, 210
Ventadorn, Bertrand de 68
Veprik, Aleksandar 347, **835**, 839
Veracini, Antonio 206
Veracini, Francesco Maria 283
Verdelot, Philippe 110, **111**
Verdi, Giuseppe 334, 411, 417, **497—504**, 505, 506, 507, 802, 899, 959
Veress, Sándor 867
Veretti, Antonio **769—770**
Verga, G. 506
Vergilije 131
Verhulst, Jean 911
Verlaine, Paul 629, 630, 631, 635, 640, 641
Vermeulen, Matthijs 912—913
Verseghy, Ferencz 857
Verstovski, Aleksej 429
Viadana, Ludovico Grossi da 197
Vianna, Fructuoso 957
Vianna de Motta, José 881
Vicentino, Niccolò 110, **111—112**
Victoria, Tomas Luis da 137, **138—139**, 869, 870
Vidu, I. 930
Vierne, Louis 628
Vieru, Anatol 933
Vigny, Alfred de 452
Villa-Lobos, Heitor 689, 706, **956—957**
Villani, F. 80
Villar, Rogelio 877
Villon, Fr. 690
Vinci, Leonardo 252
Vinci, Leonardo da 90, 125
Vinci, Pietro 114
Vincze, Imre 868
Viola, Alfonso della 158
Viotti, Giovanni Battista **305**
Viozzi, Giulio 771—772
Vitali, Giovanni Battista **206**
Vitali, Tommaso 206
Vitry, Philippe de 72, 73, **74**, 75, 76
Vittadini, Franco 765
Vittori, Loreto 171
Vittoria, Ludovico da **194**
Vivaldi, Antonio 217, 233, 235, 242, **279—281**, 283, 304, 316, 454, 759, 761
Vives, Amadeo 870
Vlach-Vrutický, Josef **790**
Vlad, Roman 772—773
Vladigerov, Pančo 689, **928**
Vladimirov, Jurij **840**
Vlasov, V. 835, 843
Vlijmen, Jan van 914
Vogel, Vladimir 889
Vogelweide, Walter von der 70
Vogl, J. M. 361
Vogler, Georg Joseph **303**, 373, 402
Vogt, Hans 742—743
Volkmann, Robert 592
Volkonski, Andrej 837
Voltaire 336, 424, 690
Vomáčka, Boleslav 786—787
Voormolen, Alex 913
Vořišek, Hugo Jan **439**
Voss, Friedrich 745
Vranicky (braća) 439
Vrchlický, J. 561, 576
Vreuls, Victor 909
Vrutický-Vlach, v. Vlach-Vrutický, J.
Vuataz, Roger 888
Vuillermoz, Émile 625
Vycpálek, Ladislav **786**

W

Waelput, Hendrik 906
Wagenaar, Johan 912
Wagenseil, Georg Christoph 300
Wagner, Richard 262, **334**, **337**, **338**, **352**, 359, 360, 375, 377, 390, 396, 397, 452, 460, 463, 465, 466, 467, 468, 474, **476—**

496, 502, 504, 505, 506, 511, 513, 519, 538, 548, 550, 556, 558, 568, 569, 570, 576, 577, 579, 580, 589, 592, 593, 597, 599, 600, 605, 609, 611, 614, 615, 616, 618, 621, 627, 628, 631, 632, 640, 652, 655, 661, 691, 776, 789, 800, 803, 804, 853, 857, 858, 870, 883, 886, 893, 894, 899, 906, 907, 909
Wagner, Siegfried 480, 616
Wagner, Wieland 480
Wagner, Wolfgang 480
Wagner-Régeny, Rudolf 746—747
Waldstein (grof) 340, 341
Walewski, Boleslaw 916
Wallace, William 799, 801
Wallace, William Vincent 799
Waller, Fats 943
Walpole 221
Walsegg (grof) 320
Walter, Johann 128
Waltershausen, Hermann von 617
Walton, William 806—807
Wanhall, Jan 303, 439
Ward, Robert 953
Warlock, Peter 805—806
Watteau 636
Weber, Alojzija 319, 320
Weber, Carl Maria von 190, 334, 360, 372—378, 389, 396, 397, 420, 440, 457, 462, 464, 482, 655, 726, 799
Weber-Mozart, Konstanca v. Mozart, Konstanca
Webern, Anton von 667, 703, 711, 718, 721—723, 773, 774, 794, 814, 867, 885, 898, 911, 925, 953
Wedekind 721
Weelkes, Thomas 136—137
Wegeler, Fr. G. 342, 343
Wegelius, Martin 902
Weigl, Josef 440
Weill, Kurt 222, 723, 729—731, 745, 943
Weinberger, Jaromír 790
Weiner, Leo 865
Weinlig, Chr. Th. 478
Weisgall, Hugo 951
Weisse, Christian Felix 267
Weissmann, Julius 617
Weissmann, J. S. 769
Weldon, John 799
Welin, Karl-Erik 898
Wellesz, Egon 739—740
Wellington 344
Werckmeister, Andreas 238
Werle, Lars Johan 898
Werner, Gregorius Joseph 454
Wert, Jachet de 111
Wertheim, Juliusz 916
Wesendonk, Matilda 479, 491
Whiteman, Paul 943, 947
Whittenberg, Charles 955
Whitman, W. 726, 737, 802, 948
Whyte, Robert 135
Wible, Michel 889
Widor, Charles-Marie 628, 692, 931, 945
Wiechowicz, Stanislaw 920
Wieck-Schumann, Clara 379, 380, 381, 383, 580
Wieck, Friedrich 379, 381
Wieland, Ch. M. 378
Wieniawski, Adam 915
Wieniawski, Henryk 578
Wieniawski, Jozef 578
Wiest, Ludwig A. 929
Wihtol, Jozef 843
Wiklund, Adolf 896
Wilbye, John 136
Wildberger, Jacques 885—886
Wilde, Oscar 605, 607, 706, 802
Wildgans, Friedrich 743
Wilks, John 815
Willaert, Adrian 107, 110—111, 115, 148, 152, 856, 905
Williams, Alberto 958
Williamson, Malcolm 815
Wilmann, Magdalena 342
Wimberger, Gerhard 744
Windsperger, L. 659
Wiora, Walter 14
Wipo 46
Wirén, Dag 897
Wirth, H. 315
Wissmer, Pierre 888—889
Wiszniewski, Zbigniew 925
Witt, F. 397
Wittgenstein, Karolina 467, 473, 475
Wittasek, Jan 440
Wodzinska, Marija 445
Wohlgemuth, Gerhard 748
Wolf, Hugo 334, 370, 588, 593, 609—614, 875
Wolf-Ferrari, Ermanno 510
Wolker, J. 790
Wolpe, Stefan 950
Wolzogen, H. von 490
Wordsworth, William 808
Wörner, K. H. 736, 940, 943, 950
Woytowicz, Boleslaw 921
Wuorinen, Charles 955
Wyner, Yehudi 954
Wyttenbach, Jürg 886

X

Xenakis, Janis 934
Xyndas, S. 933

Z

Zach, Jan 438
Zachow (Zachau), R. W. 219
Zádor, Eugen 866
Zafred, Mario 773
Zagwijn, Henri 912
Zaimov, H. 836
Zajc, Ivan 618
Zakirov, Dani 843
Zandonai, Riccardo 510
Zanella, Amilcare 764
Zapiola, José 962
Zarebski, Juliusz 578
Zarin, Marger 844
Zarlino, Gioseffo 110, 152—153, 206, 256
Záviš (majstor) 436
Zbinden, Julien-François 889
Zecchi, Adone 770
Zelenski, Ladislav 578
Zelený, V. 565
Zelienka, Ilja 798
Zelinka, Jan 790
Zeller, Carl 618
Zelter, Carl Friedrich 268—269, 389, 402
Zemlinsky, Alexander von 617, 711
Ziani, Pietro Andrea 173
Zich, Otakar 785
Zichy, Géza 858
Ziehrer, Carl 619
Zielenski, Nikola 443
Zillig, Winfried 742
Zimmer, Ján 798
Zimmermann, Bernd Alois 748
Zingarelli, Nicola 418
Zipoli, Domenico 212, 958
Zlatev-Čerkin, Georgi 929
Znatokov, Jurij 840
Zola, Émile 514
Zolotarev, Vasilij 832
Zoras, L. 934
Zumsteeg, Johann Rudolf 269
Zweers, Bernard 911

Ž

Želobinski, Valerij 836
Žiganov, Nazib 843
Žilevičius, Juozas 844
Žilin, A. 428
Žukovski, German 840

POPIS SLIKA

1. Portreti

Absil, Jean str. 910
Albéniz, Isac tabla 46
Arutjunjan, Aleksandar str. 841
Auber, Daniel François tabla 18

Bach, Carl Philipp Emanuel tabla 12
Bach, Johann Christian tabla 12
Bach, Johann Sebastian tabla 8
Balakirev, Milij tabla 26
Bartók, Béla tabla 46
Beethoven, Ludwig van tabla 15
Bellini, Vincenzo tabla 20
Bentzon, Niels Viggo str. 901
Berg, Alban tabla 36
Berlioz, Hector tabla 21
Binchois, Gilles tabla 2
Bizet, Georges tabla 25
Blacher, Boris tabla 38
Bliss, Arthur str. 805
Bloch, Ernest str. 887
Blomdahl, Karl-Birger str. 897
Boccherini, Luigi tabla 14
Boïeldieu, François Adrien tabla 18
Boito, Arrigo tabla 22
Borodin, Aleksandar tabla 26
Boulez, Pierre tabla 35
Brahms, Johannes tabla 29
Britten, Benjamin tabla 44
Bruckner, Anton tabla 30
Bull, John tabla 3
Busoni, Ferruccio tabla 39
Byrd, William tabla 4

Casella, Alfredo tabla 40
Chabrier, Emmanuel tabla 31
Chausson, Ernest tabla 32
Cherubini, Luigi tabla 19
Chopin, Frédéric tabla 21
Cikker, Ján str. 797
Cimarosa, Domenico tabla 9
Clementi, Muzio tabla 14
Copland, Aaron tabla 50
Corelli, Arcangelo tabla 7
Cornelius, Peter tabla 21
Costeley, Guillaume tabla 3
Couperin, François tabla 12
Čajkovski, Petar tabla 27

Dallapiccola, Luigi tabla 40
De Falla, Manuel tabla 46
Des Prés, Josquin tabla 2
Debussy, Claude tabla 32
Delibes, Léo tabla 24
Delius, Frederick tabla 43
D'Indy, Vincent tabla 32
Ditters von Dittersdorf, Carl tabla 13
Dobiáš Václav str. 792
Donizetti, Gaetano tabla 20
Dufay, Guillaume tabla 2
Dukas, Paul tabla 33
Dvořák, Antonín tabla 29

Egk, Werner tabla 37
Elgar, Edward tabla 42
Enescu, Georges tabla 49

Fauré, Gabriel tabla 32
Fibich, Zdenko tabla 29
Flotow, Friedrich von tabla 17
Fortner, Wolfgang tabla 38
Franck, César tabla 31
Frescobaldi, Gerolamo tabla 7
Fux, Johann Joseph tabla 5

Gade, Niels W. str. 899
Gershwin, George tabla 50
Gibbons, Orlando tabla 4
Giordano, Umberto tabla 23
Glazunov, Aleksandar tabla 28
Glinka, Mihajlo tabla 20
Gluck, Christoph Willibald tabla 11
Gossec, François Joseph tabla 14
Gounod, Charles tabla 24
Grétry, André Ernest Modeste tabla 10
Grieg, Edvard tabla 47
Guido d'Arezzo tabla 1

Hába, Alois str. 790
Hačaturjan, Aram tabla 45
Halévy, Jacques Fromenthal tabla 19
Händel, Georg Friedrich tabla 8
Hartmann, Karl Amadeus tabla 38
Hasse, Johann Adolf tabla 10
Hassler, Hans Leo tabla 3
Haydn, Franz Joseph tabla 14
Henze, Hans Werner tabla 39

Hérold, Louis Joseph tabla 18
Hindemith, Paul tabla 37
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus tabla 13
Holst, Gustav str. 803
Honegger, Arthur tabla 34
Hrenjikov, Tihon str. 836
Hristov, Dobri tabla 49

Ibert, Jacques tabla 35
Ives, Charles str. 944

Janáček, Leoš tabla 42
Jeremiáš, Otakar str. 789
Jolivet, André tabla 35
Jommelli, Niccolò tabla 9
Jongen, Joseph tabla 48
Josquin des Prés, v. Des Prés, J.

Kabaljevski, Dmitrij tabla 45
Kodály, Zoltán tabla 46
Křenek, Ernst tabla 37
Křička, Jaroslav str. 786

Lalo, Édouard tabla 25
Landini, Francesco tabla 1
Lasso, Orlando di tabla 3
Leclair, Jean-Marie tabla 13
Leoncavallo, Ruggiero tabla 23
Liszt, Franz tabla 21
Locatelli, Pietro tabla 11
Loewe, Carl tabla 17
Lortzing, Albert tabla 17
Lully, Jean Baptiste tabla 5
Ljadov, Anatolij tabla 27

MacDowell, Edward tabla 50
Mahler, Gustav tabla 30
Malipiero, Francesco tabla 40
Marcello, Benedetto tabla 7
Martin, Frank tabla 47
Martinů, Bohuslav tabla 42
Mascagni, Pietro tabla 23
Massenet, Jules tabla 25
Méhul, Étienne Nicolas tabla 18
Mendelssohn, Felix tabla 16
Menotti, Gian Carlo tabla 41
Messiaen, Olivier tabla 35
Meyerbeer, Giacomo tabla 19
Milhaud, Darius tabla 34
Mjaskovski, Nikolaj tabla 44
Moniuszko, Stanislaw tabla 29
Monteverdi, Claudio tabla 4
Moyzes, Aleksandar str. 796
Mozart, Leopold str. 318
Mozart, Wolfgang Amadeus tabla 15
Musorgski, Modest tabla 27

Nicolai, Otto tabla 17
Nielsen, Carl tabla 48
Nono, Luigi tabla 41
Notker, Balbulus str. 45
Novák, Vítězslav tabla 42

Offenbach, Jacques tabla 26
Orff, Carl tabla 37
Ostrčil, Otakar str. 785

Paisiello, Giovanni tabla 9
Palestrina, Giovanni Pierluigi da tabla 2
Penderecki, Krzysztof tabla 48
Pergolesi, Giovanni Battista tabla 8
Petrassi, Goffredo tabla 41
Pfitzner, Hans tabla 36
Philidor, André Danican tabla 10
Piccinni, Nicolò tabla 9
Pijper, Willem tabla 49
Pizzetti, Ildebrando tabla 40
Ponchielli, Amilcare tabla 22
Poulenc, Francis tabla 34
Praetorius, Michael tabla 6
Prokofjev, Sergej tabla 44
Puccini, Giacomo tabla 23
Pugnani, Gaetano tabla 13
Purcell, Henry tabla 5

Rahmanjinov, Sergej tabla 28
Rameau, Jean Philippe tabla 10
Ravel, Maurice tabla 33
Reger, Max tabla 30
Respighi, Ottorino tabla 39
Rimski-Korsakov, Nikolaj tabla 27
Rosenberg, Hilding str. 896
Rossini, Gioacchino tabla 20
Rousseau, Jean Jacques str. 262
Roussel, Albert tabla 33
Rozycki, Ludomir str. 916
Rubinstein, Anton tabla 26

Saint-Saëns, Camille tabla 25
Sammartini, Giovanni Battista tabla 13
Sand, George str. 445
Satie, Erik tabla 34
Scarlatti, Alessandro tabla 4
Scarlatti, Domenico tabla 12
Scheidt, Samuel tabla 7
Schein, Johann Hermann tabla 6
Schmitt, Florent tabla 33
Schönberg, Arnold tabla 36
Schubert, Franz tabla 15
Schumann, Clara str. 380
Schumann, Robert tabla 16
Schütz, Heinrich tabla 6
Sibelius, Jean tabla 47
Skrjabin, Aleksandar tabla 28
Smetana, Bedřich tabla 28
Spohr, Louis tabla 16
Spontini, Gasparo tabla 19
Stamitz, Jan Václav tabla 8
Stockhausen, Karlheinz tabla 39
Strauss, Johann tabla 31
Strauss, Richard tabla 30
Stravinski, Igor tabla 45
Suchoň, Eugen tabla 43
Suk, Josef tabla 41
Sutermeister, Heinrich tabla 47
Sweelinck, Jan Pieters tabla 6

Szymanowski, Karol tabla 48
Šaljapin, Fedor str. 535
Šaporin, Jurij tabla 45
Šostakovič, Dmitrij tabla 44

Tansman, Alexander str. 921
Tartini, Giuseppe tabla 11
Telemann, Georg Philipp tabla 5
Thomas, Ambroise tabla 24
Tippett, Michael str. 808
Turina, Joaquín str. 878

Vaughan Williams, Ralph tabla 43
Verdi, Giuseppe tabla 22
Villa-Lobos, Heitor tabla 50
Vivaldi, Antonio tabla 11
Vladigerov, Pančo tabla 49
Vomáčka, Boleslav str. 786

Wagner, Cosima str. 481
Wagner, Richard tabla 22
Walton, William tabla 43
Weber, Carl Maria von tabla 15
Webern, Anton von tabla 36
Weill, Kurt tabla 38
Willaert, Adrian tabla 2
Wolf, Hugo tabla 31
Wolf-Ferrari, Ermanno tabla 24

2. Ostali prilozi

Ksilofon iz bambusa (Kongo), 2
Sastav narodnih instrumenata (Kongo), 5
Svirači Panove frule, 8
Egipatski instrumenti, 11
Egipatske sviračice, 12
Instrumenti iz Mezopotamije, 13
Sumeranska umjetnost, 14
Grčka umjetnost: žene muziciraju, 23
Grčka umjetnost: žena svira u dvostruki aulos, 24
Odlomak iz Euripidova *Oresta*, 32
Dugačka rimska trublja (lituus), 37
Rimski rog (buccina), 37
Neume bez crta, 50
Neume s crtama, 51
Rimska koralna notacija, 53
Skupina muzičara (nizozemska minijatura), 81
Kyrie iz mise J. des Présa, 90
H. Memling: *Anđeli muziciraju* (I), 97
H. Memling: *Anđeli muziciraju* (II),97
Kralj David svira na roti prstima, 99
Kralj David svira na roti gudalom, 99
Pozitiv, 100
Regal, 101
Instrumentalni koncert u XV stoljeću, 102
Naslovna strana prvog sveska peterog'asnih madrigala L. Marenzia (Venecija 1580), 112
Naslovna strana prvog sveska Palestrininih misa (Rim 1554), 120
Rukopis Palestrine, 121
Naslovna strana raskošnog izdanja Lassovih peteroglasnih misa (München 1589), 131
Žičani instrumenti u trijumfalnoj povorci cara Maksimilijana, 134
Francuska tabulatura za lutnju, 140
Lutnja, 141
Čembalo, 144
Virginal, 145
Naslovna strana zbirke kompozicija za virginal *Parthenia*, 148
O. Rinuccini: Libreto za operu *Dafne* (naslovna strana), 161
G. Caccini: Naslovna strana opere *Euridice*, 162
Prizor iz opere *Ercole in Tebe* J. Melanija, 174
Izvedba Lullyjeve opere-pastorale *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* u dvorskom kazalištu u Versaillesu (naslikao J. Le Pautre), 184
Triosonate A. Corellija (naslovna strana), 207
Händel za orguljama. Karikatura iz njegova doba, 220
Rukopis G. F. Händela, 223
Crkva i škola sv. Tome u Leipzigu, 235
Rukopis J. S. Bacha, 241
Fridrik Veliki koncertira na flauti, 266
Naslovna strana izdanja Gluckove opere *Alceste*, 271
Rukopis F. J. Haydna, 314
Obavijest o prvoj javnoj izvedbi Haydnova oratorija *Stvaranje svijeta*, 316
W. A. Mozart za čembalom, 319
Rukopis W. A. Mozarta, 322
Naslovna strana Mozartove opere *Così fan tutte*, 324
Rukopis L. van Beethovena, 341
Rukopis L. van Beethovena (solo-pjesma *An die Hoffnung*), 342
Objava prvog Beethovenovog javnog nastupa (26. marta 1778), 344
Beethovenova maska, snimljena za umjetnikova života (1812), 345
Schubertovo veče kod J. v. Spauna (naslikao M. v. Schwind), 361
Rukopis F. Schuberta, 367
Rukopis C. M. v. Webera, 374
Rukopis R. Schumanna, 384

Durham u Škotskoj. Crtež F. Mendelssohna, načinjen za umjetnikova putovanja po Škotskoj (1829), 391
Objava prve izvedbe Meyerbeerove opere *Hugenoti*, 402
Schinkelova dekoracija za 3. čin Spontinijeve opere *Vestalka*, 407
Zanimljiv političko-historijski dokument: libreto Rossinijeve opere *Seviljski brijač* s primjedbom milanske policije iz 1856.: »Dopušta se prikazivanje pod uvjetom da odjeća Basilia nimalo ne podsjeća na svećeničko odijelo ili na odjeću bilo kojeg vjerskog reda.«, 410
Rossinijev portret uokviren likovima i prizorima iz njegovih značajnijih djela, 415
Rukopis M. Glinke, 430
Rukopis F. Chopina, 449
Karikatura H. Berlioza, 456
Rukopis H. Berlioza, 458
Rukopis F. Liszta, 469
Karikatura R. Wagnera 477
Unutrašnjost Wagnerova kazališta u Bayreuthu, 479
R. Wagner i Cosima Wagner, 481
Rukopis R. Wagnera, 483
R. Wagner, iz opere *Tannhäuser*. Inscenacija Wielanda Wagnera, 484
Objava prve izvedbe Wagnerove opere *Tristan i Izolda* (München 1865), 492
Rukopis G. Verdija, 499
Iz opere *Otello* G. Verdija 503
Rukopis G. Puccinija 508
Rukopis G. Bizeta 512
Karikatura J. Offenbacha 515
Polovjecki logor u operi *Knez Igor* A. Borodina (crtež: Hörth 1930), 523
Rukopis M. Musorgskog, 537
Uz *Slike s izložbe* M. Musorgskog. Dvije od izloženih slika V. Hartmanna: *Velika vrata u Kijevu* i *Kućica na kokošjim nogama*, 541
Rukopis P. Čajkovskog 544
Prva stranica štampane partiture Skrjabinova *Prometeja*, 557
Rukopis B. Smetane, 564
Izvedba Smetanine opere *Prodana nevjesta* na otvorenom, 568
Rukopis A. Dvořáka, 574
Eduard Hanslick i Johannes Brahms (karikatura), 581
Rukopis J. Brahmsa, 587
Rukopis A. Brucknera. Skica za posvetu treće simfonije R. Wagneru, 589
Rukopis G. Mahlera, 594
M. Reger (karikatura), 597
Ovako su izgledale zadaćnice iz matematike 14-godišnjeg R. Straussa, 600
Karikatura uz praizvedbu opere *Elektra* R. Straussa: »električno« smaknuće, 605
Prizor iz opere *Saloma* R. Straussa, 606
Rukopis H. Wolfa 610
Rukopis C. Francka, 621
C. Franck za orguljama, 622
Rukopis C. Debussyja (početak opere *Pelléas et Mélisande*), 643
Rukopis C. Debussyja, 636
Šuma u operi *Pelléas et Mélisande* C. Debussyja (scenograf M. Mantovani), 639
Rukopis M. Ravela, 643
Dekor za operu *Ariane et Barbe-Bleue* P. Dukasa, 649
Elektronska muzika. Aparature i partiture, 682
Razvoj suvremene notacije (iz jedne kompozicije M. Kagela), 684
Razvoj suvremene notacije (K. Penderecki, *Threnos*), 685
Razvoj suvremene notacije (iz jedne kompozicije R. Haubenstock-Ramatija), 686
Rukopis A. Honeggera, 694
Rukopis D. Milhauda, 697
»Šestorica« i J. Cocteau, 700
Iz Schönbergovih *Pet kompozicija za orkestar* (op. 16 br. 3), 713
A. Schönberg (karikatura), 717
Prizor iz opere *Wozzeck* A. Berga, 720
Rukopis A. Weberna, 722
Rukopis P. Hindemitha, 725
Prizor iz *Prosjačke opere* K. Weilla (izvedba u zagrebačkom kazalištu Komedija), 730
Rukopis C. Orffa, 732
Iz scenske kantate *Carmina Burana* C. Orffa, 733
Rukopis F. Busonija, 751
Prizor iz opere *Plamen* O. Respighija, 753
Rukopis I. Pizzettija 756
Rukopis F. Malipiera, 758
Rukopis G. Petrassija, 769
Rukopis L. Janáčeka, 782
Rukopis B. Brittena, 809
Dekor za operu *Nasilje nad Lukrecijom* B. Brittena, 812
Iz opere *Zaljubljen u tri naranče* S. Prokofjeva, 820
Prizor iz opere *Katarina Izmailova* D. Šostakoviča (izvedba u Hrv. narodnom kazalištu u Zagrebu), 826
Rukopis I. Stravinskog (*Kronika mog života*, završni odlomak), 846
Rukopis I. Stravinskog (balet *Posvećenje proljeća*), 851
Prizor iz baleta *Petruška* I. Stravinskog, 853
Rukopis B. Bartóka, 861
Rukopis E. Griega, 891
J. Sibelius: iz gudačkog kvarteta *Voces intimae*, 902
Opera u Chicagu, 949
Unutrašnjost Metropolitan opere u New Yorku, 952

Izdavačko poduzeće
»ŠKOLSKA KNJIGA«
Zagreb, Masarykova 28

Za izdavača
ANTE MARIN

Tehnički urednik
RATIMIR ORBAN

Lektor
LJERKA PUŠTEK

Korektor
VERA HEIDEL

Tisak završen u svibnju 1966.

R-31/2